

Suzanne Valadon

*En analyse av den feministiske lesningen av
Suzanne Valadons kunst*



Ina Kristin Mittet

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idè- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2010

© Ina Kristin Mittet

2010

Suzanne Valadon: En analyse av den feministiske lesningen av Suzanne Valadons kunst

Ina Kristin Mittet

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon	1
1.1	Problemstillinger	2
1.2	Litteratur og kilder	4
1.3	Oppgavestruktur	6
2	Feministisk kunsthistorieforskning	7
2.1	Feminismen synliggjør kvinnelige kunstnere	7
2.2	Den andre generasjonen	9
2.3	Kort om forfatterne: Betterton, Mathews og Perry	10
3	Suzanne Valadon	12
3.1	”La trinité maudite”	14
3.2	Valadons kunstnerskap og den pre-feministiske resepsjonen	15
3.3	En uavhengig kunstner?	18
3.4	Kvinnelig kunstner med en maskulin og viril stil	19
3.5	Den tidlige resepsjonen samlet sett	21
4	Den kvinnelige kroppen som motiv	22
4.1	Kvinneakt gjennom historien	22
4.2	Frankrike og moderne kunst	23
4.3	Konvensjonell og kontroversiell	26
5	Feministiske tolkninger av kvinneakt i modernismen	27
5.1	Avantgardekretsen og den nakne kvinnen	27
5.2	Konvensjonell og kontroversiell innen kjønnsperspektiv	30
6	Kvinnekroppen hos Valadon	31
6.1	Valadons kvinneakter: Iscenesettelse, positurer og blikkretning	31
6.2	Motstridende elementer frembringer dynamikk	33
7	Den feministiske resepsjonen av Valadons kvinneakter	35
7.1	Rosemary Betterton: “How do Women look?”	36
7.2	Patricia Mathews: ”Returning the Gaze”	41
7.3	Valadon i symbolismens landskap	44
7.4	Kvinnerepresentasjon og klasse	46
7.5	Gill Perry: “Women painting Women”	50
8	Valadons kunst i lys av feministisk orienterte teorier	54

8.1	Økt forståelse av Valadons kunst?.....	54
8.2	Forstyrrer de andre alternativ for forståelse?.....	56
8.3	Ekte feminist eller tillagt feministisk meningsbærende element?	57
9	Den resepsjonshistoriske utviklingen.....	60
	Illustrasjoner.....	63
	Kilder illustrasjoner.....	64
	Litteraturliste.....	65

Bilderegister

Figur 1.	<i>Adam et Eve</i> , 1909.....	63
Figur 2.	<i>Joie de Vivres</i> , 1911.....	63
Figur 3.	<i>L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes</i> , 1912.....	63
Figur 4.	<i>La Poupée Délaissée</i> , 1921.	63
Figur 5.	<i>La Chambre Bleue</i> , 1923.....	63
Figur 6.	<i>Nu Couché</i> , 1928.	63
Figur 7.	<i>Portrait de Lilly Watson</i> , 1923.	63
Figur 8.	<i>Portrait de Lucie Valore (Madame Maurice Utrillo)</i> , 1937.....	63

1 Introduksjon

Fremkomsten av den feministiske bevegelsen i 1970-årene førte til at feministiske kunsthistorikere startet et omfattende arbeid med å kartlegge kvinnelige kunstnere som med tiden var blitt utelatt fra kunsthistorien. I den forbindelse ble den franske kunstneren Suzanne Valadon (1865-1938) brakt frem i lyset. Valadons malerier, fortrinnsvis med motivet kvinneakt, ble omfattende studert og skrevet om av Rosemary Betterton, Patricia Mathews og Gill Perry. De tre feministiske kunsthistorikerne har skrevet artikler som teoretisk sett baserer seg på kjønnsperspektiv, psykoanalyse, blikkteori og dekonstruktivisme som viktige redskaper i tilstrebelser etter å åpne opp forståelsen for Valadons verk.

Feministiske kunsthistorikere omtalte Suzanne Valadon som en av få kvinner ved begynnelsen av 1900-tallet som valgte å male innenfor sjangeren kvinneakt. Valadons kunstproduksjon besto først av tegning og grafikk, før hun i perioden 1909-1914 gikk over til å male store allegoriske verk, og videre til å produsere mindre ambisiøse og mer intime portretter av kvinner og menn ut over 1920- og 1930-årene. Valadon skilte seg fra andre kunstnere på flere måter, blant annet ved å avbilde nakne kroppar av begge kjønn, ofte valgte hun å fremstille kvinner med korpulente kroppar som hun lot ligge i avslappede positurer, uten at bildene innehar sensuelle og erotiske antydninger. Motivene hennes er blitt omtalt som kontroversielle, og er blitt tolket som en form for resistanse mot de rådende kvinnerepresentasjonene i vestlig kunst på begynnelsen av 1900-tallet. Valadons bilder indikerer tidvis et tvetydig og ubestemt forhold til kjønn, og ofte virker de motstridende til tradisjonelle kvinneframstillinger.

De feministiske kunstteoretikere har forsøkt å avdekke hvilke forutsetninger som ledet Valadons kunstpraksis til å bryte med konvensjonene, for Valadon var verken interessert i politikk eller feministiske kampsaker. Det var uvanlig for arbeiderklassekvinner å oppnå suksess som kunstner i Frankrike på denne tiden, men i løpet av 1920-årene sikret Valadon seg status som en suksessrik, anerkjent og uavhengig kunstner. Valadon døde i 1938, og ble siden et glemt kapittel i kunsthistorien. Feministiske kunsthistorikere bidro til en økende interesse for Valadons kunst, og følgelig sørget for at kunstneren gradvis er blitt innlemmet i kunsthistoriebøker.

Resepsjonen av Valadons kunst ble gjenopptatt som en følge av den feministiske kunsthistoriens frembrudd på 1970-tallet. Bettertons artikkel "How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon" ble utgitt i 1987, og er den første til å føre en

metodologisk tilnærming fra et feministisk perspektiv på Valadons bilder. Bettertons studie markerer en vending i forståelsen for Valadons kunstverk, for ikke å nevne gjenoppliving av Valadons navn og omdømme. Den feministiske resepsjonen fokuserer først og fremst på Valadons kvinneakter. Forskningen tar utgangspunkt i poststrukturalistisk bildeteori knyttet opp mot en kontekstuell lesning av sosiale og historiske rammevilkår for Valadons kontroversielle behandling av motivet kvinneakt. Valadons arbeiderklasseposisjon og de mange årene med modellerfaring for avantgardekunstnerne er følgelig vurdert som viktige forutsetninger for Valadons valg av sjanger og type representasjon av kvinnekroppen.

Avhandlingen har til hensikt å undersøke hvilke grad den feministiske kritikken har høynet forståelsen for Valadons verk, og hvilke følger det kan ha frembrakt med hensyn til motivene. Videre vil det være interessant å se om den feministiske kunsthistorieforskningen eventuelt kan ha bidratt til en ”forstyrrelse” av videre tolkning. Med ordet ”forstyrrelse” menes at det blir lagt en bestemt føring for hvordan verkene skal leses. Det kan resultere i en utelatelse av andre alternativer for fortolkning som må vike til fordel for den ene, som i dette tilfellet vil være den feministiske lesningen.

1.1 Problemstillinger

- Hvordan har resepsjonshistorien av Suzanne Valadons kunst utviklet seg?
- Hvordan har de feministisk orienterte teoriene bidratt til en høynet forståelse av Valadons kunst?
- Har denne forståelsen satt en sperre for eventuell annen forståelse av kunstnerens bilder?

I mitt første møte med Valadon fremsto hennes avbildninger av kvinneakt for meg som uvanlige og oppsiktsvekkende. Bildene viste både nakne kvinner og menn, og de fleste motivene inneholdt ett eller flere forstyrrende elementer som gav en følelse av ubehag, noe som vekket både nysgjerrighet og interesse. Valadon viste en hang til å eksperimentere med motiv og innhold med den hensikt å skape reaksjoner hos betrakter. Det virket som om hun tidvis snudde ting på hodet ved å fremstille kvinner helt motsatt av hva man forventet seg, noe jeg tolket som en indikasjon på at motivene inneholdt en skjult kritikk. Jeg oppfattet Valadon som en uredde kunstner. Bildene hennes opplevde jeg som illustrerte meningsytringer knyttet til kvinnerepresentasjon og kulturens rådende holdninger ovenfor disse, holdninger som

formodentlig medvirket til hvilke type representasjoner som befant seg innenfor det sosialt aksepterte, og hva slags fremstillinger som ble ekskludert.

De kunsthistoriske tekstene jeg leste gav gode og interessante tolkninger av Valadons bilder og kunstnerskap. Jeg lot meg engasjere og overbevise av Bettertons og Mathews artikler. Det var imidlertid en liten detalj som forstyrret de feministiske tolkningene, og følgelig mine overbevisninger. Valadon benektet angivelig en hver påstand om at hun var feminist. Hun avslo invitasjoner til å delta på ”kvinneutstillinger”, og lot til å ta avstand fra all form for kategorisering. Det enkleste ville vært å ignorere dette aspektet. Kunstnerens intensjoner og hensikter behøver jo ikke være en forutsetning for å kunne tolke et verk? Et kunstverk kan vel bli lest og betraktet på sine egne vilkår, det er ikke nødvendigvis avhengig av sin skaper for å bli forstått? Selv om jeg til stadighet har sagt meg enig i det, er det likevel noe som leder meg til undersøke det nærmere. Den lille detaljen av informasjon tilbyr ikke bare interessante spørsmål om Valadons intensjoner, men det danner en overhengende fare for de feministiske kunsthistorikernes troverdighet. På bakgrunn av en slik vurdering ble den tredje problemstillingen utarbeidet, med en tilhørende delproblemstilling.

- *Kan en kvinne som ikke er feminist produsere feministiske verk, eller er de tillagt feministisk meningsbærende elementer?*

De feministiske kunsthistorikernes betraktninger lot til å påvirke de fleste presentasjoner av Valadon i litteraturen, og i sin overbevisende kraft legger de sterke føringer for hvordan man velger å oppfatte bildene. Dette fastslår jeg på grunnlag av min egen erfaring. Hvilke andre alternativer til lesning kan man foreta? Det er vanskelig å tenke seg til andre innfallsvinkler, men nærer opp under interessen for å se nærmere på hvem Valadon egentlig var. Kanskje vil det gi en idé om hvilke krefter som drev henne til å male kvinner slik hun gjorde.

Valadons tegninger, litografier, grafiske trykk og malerier viser et nyansert og vidt spenn av kvinnerepresentasjoner. Selv om hun er mest kjent for sine malerier av kvinnekroppen, består Valadons kunstproduksjon av et større omfang av motiver, slik som stilleben, portretter, blomstermotiv og landskapsmaleri. Denne studien av Valadons kunst og resepsjon vil til en viss grad begrense seg til tema og motiv som angår Valadons kvinneakt. Det faller naturlig sammen med forskningsmaterialet i de feministiske tekstene jeg skal behandle, men

forbeholder om at de øvrige verkene kan være av betydning for drøftingsdelen selv om de isolert sett ikke vil bli behandlet i oppgaven.

1.2 Litteratur og kilder

Oppgaven vil gjøre rede for hvordan Valadons resepsjonshistorie har utartet seg med tiden, og søker følgelig å avdekke hvilke betydning og innvirkning de feministiske tekstene har hatt for Valadons status i kunsthistorien. For ordens skyld gjør jeg oppmerksom på at resepsjonshistorien vil bli fremstilt som to separate deler, og benevnes som den tidlige/pre-feministiske og den senere/feministiske resepsjonen.

Litteraturen som er skrevet om Valadon før den feministiske kunsthistorien etablerte seg, fokuserer i overveiende grad på det rent stilmessige. Det blir lagt vekt på de formale og maletekniske faktorene, men gir også den biografiske delen noe oppmerksomhet. Verkenes relasjon til, og innflytelse fra, tidligere kunstverk og kunstnere preger til en viss grad den pre-feministiske resepsjonshistorien. Den senere litteraturen skifter og utvider fokuset ved å se nærmere på bildenes innhold fremfor de formale og stilmessige trekkene. De feministiske tekstene i resepsjonshistorien fører en kontekstuell lesning av historiske, sosiale og psykologiske forhold. Valadon ble en viktig kunstner for feministisk forskning for å belyse diskursive områder som angikk kjønn, representasjon og blikkteori. Undersøkelsene som er foretatt med utgangspunkt i kjønnsperspektiv, understreker hvor kontroversielt Valadon jobbet med sjangeren i forhold til sine mannlige kolleger og avantgardekunstnere, og også til andre kvinnelige kunstnere som virket i samme tidsrom.

Oppgaven kommer til å vektlegge den resepsjonshistoriske forståelsen av Valadons kunstnerskap med hovedfokus på den feministiske delen. De sentrale tekstene som skal behandles er: Rosemary Bettertons "How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon" (1987); Patricia Mathews "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon" (1991) og *Passionate Discontent; Creativity, Gender and French Symbolist Art* (1999); samt Gill Perrys "Women painting Women" (1995). De sentrale tekstene vil bli behandlet både hver for seg og samlet sett, slik at det skal være mulig å sette dem i sammenheng med den tidlige kritikken av Valadons verk. Grunntanken er å la en slik fremgangsmåte danne et grunnlag som gjør det mulig å konstruere et bilde på hvordan feministiske litteraturen har bidratt til en økende interesse og forståelse for Valadons kunst. Jeg kommer til å presentere og anvende en del øvrig kunsthistorisk litteratur

om kunstneren, hovedsakelig for å få et mer nyansert bilde på resepsjonshistorien i sin helhet, men også delvis for å få et overblikk over de feministiske tekstenes påvirkningskraft.

Den eldste litteraturen har vært relativt vanskelig å få tak i som originaltekster. Av den grunn har jeg valgt å benytte sekundærlitteratur som hovedkilde. Det gjelder fortrinnsvis i presentasjonen av den pre-feministiske resepsjonen, som for øvrig er ment å tjene som kontrast til de feministiske tekstene. En oversikt over den tidlige resepsjonen antas å være nyttig for å kunne trekke ut relevante og karakteristiske trekk og fenomener fra denne delen av Valadons resepsjonshistorie.

Det jeg betegner som sekundærlitteratur er tekster som tar opp og behandler den pre-feministiske resepsjonen og som følgelig refererer til, siterer, gjengir og/eller kommenterer utdrag fra den eldste litteraturen, inkludert oversettelser. Selv om det medfører en viss risiko med hensyn til eventuell mangelfull informasjon og vinklede fremstillinger, har jeg vurdert bruken av sekundærlitteratur som relativt uproblematisk, tatt i betraktning at det er de feministiske tekstene som utgjør hovedmateriale for undersøkelsen. Jeg vil likevel understreke at det først og fremst er snakk om tekster som fremstår som saklige i sin fremstilling, og eventuelle subjektive vurderinger er forsøkt rensket bort. Sekundærlitteratur har et fortrinn ved at forfatterne kan håndplukke og gjøre et selektivt utvalg fra originaltekstene til fordel for sin egen misjon. I slike tilfeller har jeg valgt å forholde meg til dette som uttrykk for, eller indikasjoner på, hvilke holdninger den tidlige resepsjonen kan ha hatt ovenfor Valadon, og likeledes den senere resepsjonens syn på den tidlige.

De utvalgte tekstene i forbindelse med den pre-feministiske delen av Valadons resepsjonshistorie er blant annet hentet fra utstillingskatalogen *Suzanne Valadon* (1996) av Daniel Marchesseau (utstillingskommissjonær) som i tillegg til Marchesseaus bidrag "Suzanne Valadon, A Furor for Painting" inkluderer utdrag/kapitler fra litterære verk om Valadon. Av disse er følgende tekster benyttet i denne oppgaven; "'Terrible Maria': Degas and Suzanne Valadon" (1993) av Ronald Pickvance, "Suzanne Valadon's many identities: Marie-Clementine, 'Biqui', or 'Terrible Maria'?" (1994) av Thérèse Diamand-Rosinsky, og "A male brutality?" (1999) av June Rose. Videre vil jeg nevne John Storms biografi *The Valadon Drama* (1958), i tillegg til Christopher Greens *Art in France: 1900-1940* (2000).

1.3 Oppgavestruktur

Avhandlingen består av til sammen ni hovedkapittel, hvorav hver del representerer et overordnet tema med tilhørende underkapitler. Oppgavens kapitler og struktur er satt opp i en rekkefølge som skal bygge opp et kompetansegrunnlag for å kunne drøfte resepsjonshistorien i lys av problemstillingene.

Kapittel 1 og 2 presenterer avhandlingens tema og problemstillinger. I kapittel 2 gir jeg en kort innføring i feministisk kunsthistorieforskning, samt presenterer forfatterne bak de tre sentrale tekstene som skal behandles i oppgaven.

Kapittel 3 vil i all hovedsak ta for seg hvem kunstneren Suzanne Valadon var, og redegjøre for den pre-feministiske resepsjonen av hennes kunst. Den resepsjonshistoriske oversikten vil bestå av en sammenfatning av tekster av ulike forfattere, hovedsakelig hentet fra det jeg betegner som sekundærlitteratur.

Kapittel 4 og 5 gir en innføring i motivsjangeren kvinneakt, både historisk sett og påfølgende fra et feministisk perspektiv. Dette for å forklare for hva som menes med konvensjonell og kontroversiell fremstilling av kvinneakt. Motivet kvinneakt har spesiell betydning for Valadons kunstnerskap og den feministiske delen av resepsjonshistorien, som vil bli nærmere forklart i kapittel 7.

Kapittel 6 består av mine egne beskrivelser og vurderinger av et lite utvalg av Valadons kvinnefremstillinger. Mine subjektive vurderinger er ment å tjene som referanseramme for den påfølgende delen av oppgaven, i tillegg til å klargjøre min egen forståelse av verkene.

I kapittel 7 vil jeg i tur og orden se nærmere på de sentrale tekstene skrevet av Betterton, Mathews og Perry, før jeg i kapittel 8 kan gå i gang med å drøfte de feministiske forskernes vurderinger av Valadons kunstnerskap i lys av oppgavens problemstillinger. Siste kapittel vil være en konkluderende avslutning basert på hva som er kommet frem i drøftingsdelen.

2 Feministisk kunsthistorieforskning

Den feministiske bevegelsen innen kunst startet sent på 1960-tallet, under påtrykk av den politiske og feministiske aktivismen. Rundt 1970 begynte feministene et omfattende arbeid for å synliggjøre og gjenoppbygge de savnede historiene om kvinnelige kunstnere i kunsthistorien, der de forsøkte å skape en ideologisk motstrategi til den mannsdominerte kunsten. Kvinner i Nord-Amerika og Storbritannia sto sammen i protest mot kvinneekskludering innenfor kunstinstitusjonen, og underrepresentasjon av kvinner i gallerier og utstillinger. Ved å analysere bilder fra et kvinnelig synspunkt, søkte de å avsløre og kritisere de rollene kvinner var blitt tildelt i historien. ”Hvor er de kvinnelige kunstnerne, og hvorfor er de blitt utelatt fra kunsthistorien, på tross av dokumentasjoner på at det fantes kvinnelige kunstnere tilbake til renessansen?”, var de sentrale spørsmålene som ble stilt. Det ble fremmet kraftig kritikk til hele det hierarkiske systemet som kunsthistoriebøker og oversiktsverk før 1970 vitnet om. Den kunsthistoriske kanon over genierklærte kunstnere, innbefattet så å si ingen kvinnelige kunstnere. Det ble da klart at kunsthistoriens oppbygning og struktur ikke var universelle, men baserte seg på arbitrære fenomener. Det åpnet for at kunsthistorikere kunne gå videre med kritisk forskning av disiplinen, og dens struktur og gyldighet.¹

2.1 Feminismen synliggjør kvinnelige kunstnere

Amerikanske Linda Nochlin anses som en av de fremste kunsthistorikerne under kvinnebevegelsen i vår moderne tid. Nochlin var den første til å kombinere kunsthistorie og feminisme til et nytt forskningsfelt. Hennes innflytelsesrike artikkel ”Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?” ble utgitt i 1971, og har en sentral posisjon i kunsthistorien.² Ved å hevde at institusjonelle forhold og samfunnsstrukturerte vilkår var nært knyttet til en systematisk usynliggjøring av kvinnelige kunstnere helt siden renessansen, markerte den begynnelsen på en ny kunsthistorie.³

¹ Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*. Nr. 3, vol. 69. September 1987, 351.

² Original tittel: “Why Have There Been No Great Woman Artists”, av Linda Nochlin. Skrevet i 1970, publisert første gang i tidsskriftet *Art News* i januar, 1971.

³ Anne Wichstrøm, ”Etterord” i ”Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?” av Linda Nochlin, overs. av Toril Hanssen (Oslo: Pax Forlag, 2002), 161-162.

I 1987 kom ”The Feminist Critique of Art History” av Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews på trykk i det kunsthistoriske tidsskriftet, *Art Bulletin*. Den gir en grundig innføring i den kunsthistoriske feminismens utvikling, og vil i følgende kapittel benyttes som hovedkilde for en orientering i den feministiske kunsthistoriens fremvekst.

Gouma-Peterson og Mathews deler feminismen inn i to hovedgenerasjoner. Den første generasjonen oppsto rundt 1970 med Nochlins engasjement i spissen. De engasjerte seg i tema som angikk kjønn, biologisk natur, kunstnerisk evaluering, status til kvinnelige kunstnere, og de ledet an utviklingen av feministisk kunsthistorie. Det ble lansert flere supplerende oversiktsverk over kvinnelige kunstnere i tillegg til den tradisjonelle litteraturen. Det viste seg imidlertid å være meningsløst å plassere dem inn i forhåndslagte strukturer som i seg selv representerte en grunnleggende del av ekskluderingen av kvinner. Det begynte å fremtone seg en egen kanon over hvite, vestlige kvinnelige kunstnere, forteller Gouma-Peterson og Mathews. Denne var like ekskluderende og restriktiv som sin motpart, og ville føre dem på kollisjonskurs fremfor å være inkluderende. For å unngå dette begynte man å se nærmere på hva som lå bak ekskluderingen. Ved å avsløre de forskjellige mekanismene som kunne være årsaken, kunne man med dette øke sjansene til endring. Samtidig fortsatte arbeidet med å dokumentere og skrive om de ”glemte” kvinnelige kunstnerne videre inn i 1980-årene. Man forsøkte å innhente dokumentasjon for at kvinner skapte like god kunst som menn. Denne fremgangsmåten hadde ingen hensikt, innvender Gouma-Peterson og Mathews, siden de kvinnelige kunstnerne ble behandlet på tradisjonelt vis, uten at det ble stilt spørsmål ved validiteten av disse strukturene.⁴

Det oppsto en del termrelaterte diskusjoner som blant annet undersøkte hva slags faktorer og konsepter som spilte inn når man brukte ord som ”storhet” og ”genialitet”. Nochlin var den første til å utfordre disse begrepene ved å angripe myten og forestillingen om den opphøyde og ”store” kunstneren som innehaver av mystiske krefter og ”universell erfaring”. Oppfatningen av kunstneren som en ”outsider” i samfunnet, hvis posisjon utenfor de sosiale strukturene gav frihet til å uttrykke ens åpenbaringer, ble ytterligere kritisert av Nochlin for å være synonymt med den hvite middelklasse mannen. Hun påpekte at dette var medvirkende for hvordan et bestemt verdigrunnlag lot seg forsterke gjennom kunst, samtidig som den bidro til å undertrykke den ”andres” erfaring.⁵

⁴ Gouma-Peterson og Mathews, ”The Feminist Critique of Art History”, 327.

⁵ Gouma-Peterson og Mathews, ”The Feminist Critique of Art History”, 332.

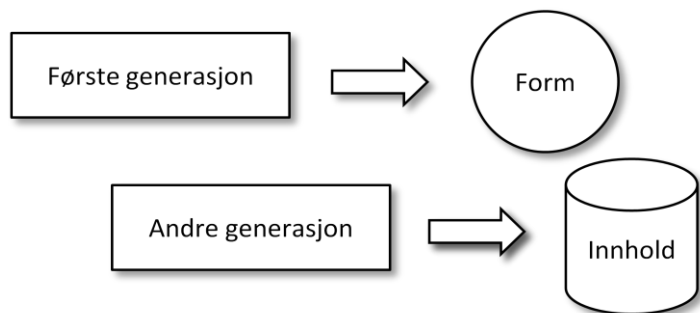
2.2 Den andre generasjonen

De britiske kunsthistorikerne Rozsika Parker og Griselda Pollock lanserte i 1981 *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, en avhandling som analyserer kvinnens historiske og ideologiske posisjon i kunsthistorien. Parker og Pollock dekonstruerte forestillingen om den kvinnelige kunstneren gjennom å anvende nye tilnæringsmetoder slik som kjønnskonstruksjon og psykoanalyse. Boken bidro til at det oppsto nye retninger innen feministisk kunsthistorie, og ble svært betydningsfull for forskningsfeltet.⁶

Den andre bølgen av kjønnsperspektiv i kunsthistorien springer frem i løpet av 1980-årene, nå som mer grundig og kompleks i sine analyser av kunsthistoriens struktur og konstruksjon. Mens førstegenerasjonsfeministene forsøkte å utjevne forskjellene, tok andregenerasjonens forskning en annen vending. De ønsket å erkjenne og tillegge ulikhetene større betydning. Lucy Lippard gav disse motpolene betegnelsene ”kulturell” og ”sosial” feminisme. Kulturell feminisme tilsvarende en essensialistisk og fryst kategori der kvinnen er bestemt av arv og biologi, mens den sosiale fremholdt at kvinnen var bestemt gjennom sosiale og kulturelle påvirkninger. Sosial feminisme ser kvinnen som en ubestemt kategori som er i konstant forandring. De ønsket derfor å forklare hvordan representasjoner og ideologiske konstruksjoner i et mannsdominert system fortonet seg. Istedenfor å fokusere på kjønn, velger sosial feminisme å problematisere den kulturelle praksisen og dens definisjoner på femininitet.⁷ Det er likevel ikke slik at de to generasjonene er motstridende til hverandre, påpeker Gouma-Peterson og Mathews, selv om de på mange måter er blitt forklart som det. Den andre generasjonen bygger på den forrige, og begge er gyldige på hver sin måte, sier de. Det mest karakteristiske ved andregenerasjonsfeministene er at de anvender mer komplekse og metodologiske redskaper enn tidligere, slik som poststrukturalisme, semiotikk og psykoanalytiske teorier. Disse tilnæringsmetodene knytter politiske og postmodernistiske teorier til innholdet, og undersøker hvordan kvinnen er blitt representert og ideologisk konstruert gjennom historien. De to generasjonene kan på enkelt vis oppsummeres i følgende modell.

⁶ Gouma-Peterson og Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, 328 – 329.

⁷ Gouma-Peterson og Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, 346 – 347.



Førstegenerasjonen var opptatt av kunsthistoriens oppbygning og utforming, og undersøkte hvilke mekanismer som styrte systemet og de rådende oppfatningene som holdt det i gang. Kjønn ble forstått som en essensialistisk og fryst kategori bestemt av arv og biologi. Feministene jobbet for å kartlegge kvinnelige kunstnere og deres posisjon i kanon, og det ble fremmet kritikk av termrelaterte begreper benyttet i kunsthistorien.

Andre generasjonen gjør grundigere analyser av de ulike sosiale og kontekstuelle rammevilkårene for kunstinstitusjonens praksis. Kvinnerepresentasjoner og ideologiske konstruksjoner var viktige temaer i en kritisk gjennomgang av hva man mente var et mannsdominert system. Andre generasjonen søkte å problematisere, kontekstualisere og definere komplekse forskningsområder, og tok i bruk metodologiske redskaper, slik som psykoanalyse, i sine undersøkelser av kjønnskonstruksjoner.

2.3 Kort om forfatterne: Betterton, Mathews og Perry

Britiske Rosemary Betterton underviser i kunsthistorie og kjønnsperspektiv ved Sheffield Hallam University i Storbritannia. Bettertons forskningsinteresser er kvinnerepresentasjon i det tyvende århundre, feministisk kulturteori- og analyse, og kvinner i media og visuell kommunikasjon/kultur. Hun har skrevet et større omfang av bøker og artikler innen feministisk kunsthistorie og teori, og er opptatt av kvinners kunstneriske praksis, populærkultur og media. Hun er forfatteren bak *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (1987) og *An Intimate Distance; Women, Artists and The Body* (1996).

Amerikanske kunsthistorieprofessor Patricia Mathews har vært ansatt ved Oberlin College i Ohio siden 1985. Mathews er spesialisert i vestlig kunsthistoriepraksis, kvinneroller og representasjon i moderne kunst, kjønnsperspektiv og modernisme. Hun har skrevet en rekke artikler og bøker om symbolismens kunst og teori, i tillegg til feministisk kunst, kunstkritikk og metodologi. Blant de mange utgivelsene hun står bak, kan nevnes den

innflytelsesrike artikkelen ”The Feminist Critique of Art History” (sammen med Thalia Gouma-Peterson) (1987), *The Subject of Art History* (1988), og *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (1999).

Gill Perry er britisk og professor i kunsthistorie ved Open University i Storbritannia. Hun har forskningsfokus på kjønnsforskjeller innen kunsthistorie og visuell kommunikasjon, og har publisert flere bøker, artikler og katalogintroduksjoner med tema knyttet til kunst i det tyvende århundre, europeisk samtidskunst, og britisk 1800-tallskunst. Perry har blant annet skrevet *Paula Modersohn-Becker: Her Life and Work* (1980), *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and ”Feminine” Art 1900 – 1920s* (1995), og den kunsthistoriske innføringsboka *Gender and Art* (1999).

3 Suzanne Valadon

Marie-Clémentine Valadon ble født 23. september, 1865, i den franske landsbyen Bessines-sur-Gartempe, Haute Vienne.⁸ Rundt 1870 flyttet hun til Paris sammen med sin mor, Madeleine Valadon, og vokste opp i hjertet av Montmartre. Hennes fars identitet var og forble ukjent, men moren Madeleine forsørget den lille familien med det hun tjente som rengjøringshjelp og syerske. Etter å ha blitt utvist for dårlig oppførsel ved en lokal klosterschule, begynte den 12 år gamle Marie-Clémentine å søke arbeid.⁹ Hun streifet gjennom noen få strøjobber før hun fikk jobb som sirkusartist, men måtte gi avkall på den karrieren etter et alvorlig fall fra en trapes. Under modellnavnet ”Maria” begynte hun som 15-åring å jobbe som aktmodell for en rekke kjente kunstnere i Montmartre. Puvis de Chavannes (1824-1898) var en av de første til å hyre henne, og hun ble hans favorittmodell og elskerinne i syv år.¹⁰ Hun tjente godt på å jobbe for Chavannes, og han anbefalte henne til andre kolleger når han ikke hadde behov for henne. Frem til hun var 28 år poserte hun for blant annet Auguste Renoir, Toulouse-Lautrec, Jean-Jacques Henner, Vojtech Haynais, og Hector Leroux. ”Maria” lyttet, observerte og høstet kunnskap fra de ulike kunstnerne hun poserte for.¹¹ Hun byttet senere navnet sitt til ”Suzanne” etter forslag fra Toulouse-Lautrec, som henviste til den bibelske historien om fristerinnen ”Susanna i badet”.¹² Hun signerte fra da av sine verk med ”S. Valadon” eller ”Suzanne Valadon”.¹³ Valadon stiftet mange bekjentskaper i Paris’ kunstretser i løpet av denne tiden. Spesielt betydningsfullt ble vennskapet med Edgar Degas, som oppmuntret henne til å fortsette å tegne. Hun var tretti år yngre enn ham og ble behandlet som en likeverdig, men hun poserte aldri for Degas. Fra 1894 finnes det nesten tyve brev fra Degas til ”Maria la Terrible!”, som han kalte henne, hvor han stadig ber om å få se flere av hennes tegninger.¹⁴ Han skal ha lært henne mykgrunnsetsning på sin egen presse, noe som

⁸ Valadon forandret både navn og fødselsdato til ”Suzanne Valadon” født 6. juni 1867.

⁹ Daniel Marchesseau, ”Suzanne Valadon, A Furor for Painting”. Fra Daniel Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda (Martigny, 1996), 14.

¹⁰ Thérèse Diamand-Rosinsky, ”Suzanne Valadon’s many identities: Marie-Clémentine, ‘Biqui’, or ‘Terrible Maria’?” fra D. Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996), 35.

¹¹ Mary Ann Caws, *Glorious Eccentrics; Modernist Women Painting and Writing*, (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 24.

¹² Fr: ”Suzanne et les Vieillards”, Eng: ”Suzanne and the Elders”. Daniel Marchesseau, ”Suzanne Valadon, A Furor for Painting”. I D. Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996), 14.

¹³ Caws, *Glorious Eccentrics*, 24.

¹⁴ Ronald Pickvance, ”’Terrible Maria’: Degas and Suzanne Valadon”, fra D. Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996), 28.

førte til at hun jobbet mye med grafiske teknikker ved siden av tegning de neste tyve årene. Degas forble en god venn og en mentor for Valadon frem til han døde i 1917.¹⁵

Etter tre år som modell ble hun gravid, og var atten år da hun fødte sønnen Maurice Valadon den 26. desember 1883, som i likhet med sin mor hadde en ukjent far. Det har vært mange spekulasjoner rundt hvem Maurices far kunne ha vært, men det var spanjolen Miquel Utrillo, en av Valadons elskere på denne tiden, som erklærte farskap for Maurice formelt den 27. januar, 1891.¹⁶ Siden Valadon var så ung, lot Madeleine henne fortsette sin modellkarriere og valgte selv å være hjemme med Maurice. På slutten av 1800-tallet var det nesten umulig for arbeiderklassekvinner å lykkes som kunstnere, spesielt med hensyn til hvor kostbar utdanningen var. Valadon utdannet seg over flere år gjennom å observere kunstnerne hun poserte for. Etter at Maurice ble født, vendte hun tilbake til modelljobbingen av nødvendige og økonomiske grunner. I tidsrommet 1884-90 tegnet Valadon utallige tegninger, portretter, familiescener, og nakne barn. Hun malte sitt første oljemaleri i 1892- 93, og i 1894 ble fem av hennes tegninger av barn stilt ut ved Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, hvor hun var den eneste kvinnen representert ved utstillingen.¹⁷

I perioden 1890-93 hadde Valadon korte kjærlighetsaffærer med flere kunstnere. Etter hvert innledet hun et seriøst forhold med den rike aksjemegleren Paul Moussis, som hun giftet seg med den 5. august i 1896.¹⁸ I tretten år levde hun for det meste et rolig og behagelig borgerklasseliv sammen med Moussis, sin mor og Maurice. Selv om Moussis hadde sverget å ta vare på Suzannes familie som om det var hans egne, ble det en prøvelse etter hvert som sønnen utviklet tendenser til alkoholisme i tidlig alder, samtidig som Valadons mor også drakk. Valadon på sin side jobbet med mykgrunnsetsing og pastellkritt, og fikk stilt ut flere grafiske verk ved gallerier, deriblant International Society of Painters, Sculptors and Engravers i London i 1898, hvor hun var i selskap med Monet, Toulouse-Lautrec og Degas.¹⁹ Sønnen forlot skolen i 1900, og ble stadig mer alkoholisert. Året etter fikk han diagnosen schizofreni, og Valadon lærte ham å male som terapi.²⁰

¹⁵ Caws, *Glorious Eccentrics*, 26.

¹⁶ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 40.

¹⁷ Caws, *Glorious Eccentrics*, 28.

¹⁸ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 45.

¹⁹ Caws, *Glorious Eccentrics*, 28.

²⁰ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 48 – 49.

3.1 "La trinité maudite"

I 1909 møtte hun den da 23 år gamle maleren André Utter, som var en venn av Utrillo, og de innledet etter hvert et kjærlighetsforhold. Hennes daværende ektemann Moussis oppdaget dette, og det endte med skilsmisse i 1910. Sammen med sin mor, Utrillo, og to hunder, flyttet de så til La Butte. Utter inspirerte Valadon til å utvikle seg i nye retninger ved å overtale henne til å forlate tegning og etsning, og heller begynne å male.²¹ Hun produserte store allegoriske verk, deriblant *Adam et Eve* (1909, figur 1), som ble stilt ut ved Salon d'Automne. Det var det første bildet malt av en kvinnelig kunstner som viste mann og kvinne nakne sammen, og blir ofte lest som en hyllest til kjærligheten mellom hennes selv og Utter.²² Det var Uppers praktiske og kunstneriske kompetanse som ble utslagsgivende for Valadons karriere, og kanskje i større grad hos Utrillo. Utter var ansvarlig for å føre dialoger med kunstforhandlere for dem, og han hjalp til med å arrangere utstillinger.²³

I 1911 flyttet trioene til 12 Rue Cortot, som i dag huser Musée de Montmartre. Under et ferieopphold på Corsica i 1913, malte Valadon et episk verk kalt *The Casting of the Net*, hvor Utter er modell for alle de tre fiskerne. Maleriet ble inkludert i Salon des Independants i 1914. Den 1. september i 1914 giftet Valadon og Utter seg. Han var på det tidspunktet 28 år, mens hun var 49. Samme år ble Utter innkalt til hæren, og måtte dra ut i krigen.²⁴ Valadons mor døde i 1915, og to år etterpå døde hennes gode venn Degas. Utrillo ble værende hos sin mor, og tilbrakte dagene med malerpensler og rusmidler. Når Utter endelig vendte tilbake fra krigen i 1917, gjorde Valadon store anstrengelser for å gjenoppbygge familien.²⁵ Valadon, Utter og Utrillo dannet en uvanlig og eksentrisk kombinasjon som ofte ble omtalt som "le trinité maudite".²⁶ Hvert år reiste de tre kunstnerne på tur for å utforske og male nye landskap. I 1923 kjøpte den uvanlige trioene et gammelt middelalderslott ved Lyon, Saint-Bernard, hvor de holdt til en periode. Valadon malte flere bilder av det lille slottet og landskapet rundt det, og det virket tilsynelatende idyllisk på landet.

Det lidenskapelige ekteskapet mellom Valadon og Utter ble etter hvert vanskelig og fylt med uoverensstemmelser. Utrillos økende suksess og formue ble stadig mer uutholdelig

²¹ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 35.

²² Kommentar: Den nakne Adam ble malt med Utter som modell. Valadon ble bedt om å dekke over Adams underliv med fikenblad, noe hun gjorde i en mer eller mindre overdreven form. Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 46 – 47.

²³ André Utter, "Maurice Utrillo and Suzanne Valadon", *Journal of the Royal Society of Arts*, 7. oktober 1938, 1125.

²⁴ Caws, *Glorious Eccentrics*, 31.

²⁵ Marchesseau, "Suzanne Valadon, A Furor for Painting", 19.

²⁶ John Storm, *The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon*, E.P. Dutton & Co (New York, 1958), 193.

for stefaren Utter, som hadde forsømt sin egen karriere for å være lærer og veileder for Utrillo. Etter tre år flyttet derfor Valadon tilbake til Montmartre sammen med Utrillo, i et hus kjøpt av kunstforhandleren Bernheim-Jeune i 12 Avenue Junot. Utter ble på sin side værende i Rue Cortot, men dro ofte til Saint-Bernard på kortvisitter.

Valadon malte sitt siste selvportrett i 1931, en konfronterende avspeiling av hennes nakne og aldrende kropp fra midjen og opp. Hun malte et avsluttende portrett av Utter da hun besøkte Saint-Bernard for siste gang i 1932.²⁷ I de siste årene av Valadons liv ble det holdt retrospektive utstillinger som mottok gode kritikker, men salget gikk tregt og hun malte gradvis mindre. Hun ble invitert til å ta del i kvinneorganisasjonen F.A.M. ("Femme Artistes Modernes") og delta på deres årlige utstillinger. På tross av sine motforestillinger til såkalt "kvinnekunst", valgte hun sannsynligvis grunnet pengemangel å delta på de årlige utstillingene frem til sin død i 1938.²⁸

I 1935 ble Valadon behandlet for nyresvikt og diabetes ved det Amerikanske Hospital. De siste årene av sitt liv tilbrakte hun i ensomhet etter at sønnen giftet seg med Lucie Valore, som tok kontroll over familien Uppers bankkonto og skandaliserte Valadon i pressen.²⁹ Den neste tiden malte hun stort sett blomstermotiv som hun dedikerte til nære venner, ofte med inskripsjoner på vasene. "Vive la Jeunesse" tyder skriften på ett av de siste blomstermaleriene. Valadon døde av slag ved Piccini Hospitalet våren, den 7. april, 1938. Begravelsen ble holdt i kirken Saint-Pierre-de-Montmartre, og hun ble gravlagt i Cimetière de Saint-Ouen.³⁰

3.2 Valadons kunstnerskap og den pre-feministiske resepsjonen

Følgende gjennomgang av den tidlige resepsjonen av Valadons kunst, er bygd opp som en sammenfatning av hva ulike forfattere har skrevet om resepsjonen.

Den første monografien om Valadon ble skrevet av en venn, kunstkritikeren og kurator Robert Rey i 1922.³¹ Boken gav positiv omtale av verkene hennes, og Rey skal ha understreket at Valadon var en svært upolitisk kunstner. June Rose forteller i "A male brutality?", et kapittel fra boken *Suzanne Valadon: The Mistress of Montmartre* (1999), at det

²⁷ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 49 – 50.

²⁸ June Rose, "A male brutality?" Fra Daniel Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996), 63.

²⁹ Rose, "A male brutality?", 62.

³⁰ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 53.

³¹ Robert Rey, *Suzanne Valadon*, Edition de la Nouvelle Revue Française, Editions Gallimard, Paris, 1922. Fra bibliografi i D. Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996).

ikke var uvanlig av kritikere å forvente tjenester i bytte mot god omtale i pressen, noe man kan anta at Valadon hadde en negativ holdning til siden hun ofte avviste invitasjoner om å delta ved enkelte gruppeutstillinger. I følge Rose skal denne holdningen ha vært medvirkende til at Valadon ble mer anerkjent i Amerika og i Tyskland enn i Frankrike.³²

Før Reys monografi ble publisert, eksisterte det kun avisanmeldelser og positive omtaler om Valadon, skrevet av blant andre André Warnod, Gustave Coquiot og Adolphe Tabarant.³³ Tabarant var for øvrig en av de fremste kritikerne på denne tiden, og Utrillos fremtidige biograf. Valadons malerier hadde frem til da figurert ved flere utstillinger og gallerier, slik som Salon d'Automne i 1909 og Société des Artistes Indépendants i 1911. I 1912 ble hennes verk inkludert i en gruppeutstilling i Clovis Sagots galleri i München, og var første gang hennes verk ble vist utenfor Frankrikes landegrenser.³⁴ Kunstforhandleren Berthe Weill, en god venn av Valadon i mange år, holdt et flertalls separatutstillinger og Utrillo/Valadon-utstillinger. Galerie Berthe Weills og Galerie Georges Petit ble viktige arenaer for utstillinger, og Valadons første separatutstilling ble holdt av Berthe Weill i 1915. John Storm gjengir kritikeren Clarensols omtale av hennes kunstverk i biografien *The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon* (1958); "At the point of her brush everything comes to life, lives and breathes. This extraordinary woman is passion itself, and one seeks in vain for anyone to compare her with....Madame Valadon is justly celebrated. She paints solidly."³⁵ I etterkant av en utstilling ved Galerie Berthe Weill i 1921, ble Valadon omtalt i *L'Information* av Robert Fels.

The material is rich and clear, the color sober and vibrant, the touch forceful and ardent. There is in the painting a faith and certainty which can be acquired only by those who have learned to use their fists. This is what one recognizes in Valadon, the artist who one day will be among the glories of feminine French painting.³⁶

Det er uvisst hvilke maleri Fels omtaler, men han fremhever spesielt de formale trekkene ved Valadons kunst, og lar de være vitner om en sterk og beslutsom kunstner. Kan hende det er rimelig å gi Weill mye av æren for Valadons suksess i 1920-årene, da hun i tillegg til å stille ut kunstverkene også sørget for å få dem solgt. Weill beundret Valadon for sin uavhengighet

³² Rose, "A male brutality?", 60.

³³ André Warnod, *L'Avenir*, Paris, 19. desember, 1921: Gustave Coquiot, *Renoir*, Paris, 1925: André Tabarant, "Suzanne Valadon et ses souvenirs de modèle" i *Bulletin de la vie artistique*, 15. desember 1921. Fra bibliografi over utvalgte artikler i D. Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Fondation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996).

³⁴ Diamand-Rosinsky, "Suzanne Valadon's many identities", 46.

³⁵ Clarensol sitert i Storm, *The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon*, 192.

³⁶ Robert Fels sitat gjengitt i Storm, *The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon*, 208.

og forsvarte henne ovenfor alle som sto parat med nedrakkende kommentarer.³⁷ I 1924 inngikk Valadon og Utrillo en pakkeavtale med Bernheim-Jeune galleriet, mot et krav om seriøs presseomtale og gode priser på kunstverkene.³⁸

I 1929 skrev Adolphe Basler en monografi om henne, hvor han priser hennes kunst for å være ærlig og modig. Basler anvender også ord som ”maskulin brutalitet” og ”etsende farger” om maleriene. Rose siterer ham; ”Her paintings, he commented, ‘sing with a rasping voice, but they sing...’”³⁹ Det ble også skrevet en artikkel om Valadon i det tyske magasinet *Deutsche Kunst und Dekoration*.⁴⁰ Hennes kunstverk ble siden vist ved flere innflytelsesrike gallerier og salonger i Paris. Utvalgte verk ble også stilt ut i Brussel og Praha.

Det var riktignok Utrillo som solgte flest bilder, og som med tiden mottok mer oppmerksomhet og anerkjennelse enn hva hans mor gjorde. I ettertid ble Valadon ofte gitt en sekundær posisjon som mor og læremester i litteraturen, på tross av at hun hele livet strevde for å beholde sin uavhengighet og frihet. På mange måter kan man si at Valadon falt i skyggen av sin sønn. Når det er sagt, er det interessant å se hvordan de positive kritikkene fra Valadons samtid uttrykker seg i sin omtale. Det er et klart fokus på de formale aspektene, slik som maleteknikken, noe som var viktig avantgardekunsten. I 1932 ble det holdt en egen separatutstilling av Valadons malerier, tegninger og litografier ved Galerie Georges Petit. Édouard Herriot skrev i den forbindelse;

To us who admire and love her art, Suzanne Valadon is springtime - a creature in whose sharp, incisive forms we find the fountains of life, the spontaneity of renewed day-to-day living. And before this very great and dedicated artist, the heir of those masters of the nineteenth century whose names we now revere, I marvel that so scrupulous a respect for the truth of form is able to achieve such a fete of color and movement.⁴¹

Kunsten var i stadig forandring og man søkte etter nye definisjoner og sannheter. Kan hende at kunstbegrepet utviklet seg så raskt at man, i likhet med Herriot, priset Valadons verk for deres trofasthet til sine gamle kolleger og læremestere i en manèr som samstundes var rotfestet i sin egen tid og vitnet om kunstnerens urokkelige og særegne karakterstyrke. De formale aspektene var helt klart av betydning, da sprek fargebruk, linjer og former dannet et uttrykk som både Clarensol og Herriot opplevde som levende, energiske og dynamiske speilbilder på hverdagslige øyeblikksbilder. Herriot finner også et ekko av tidligere kunstnere

³⁷ Rose, ”A male brutality?”, 60-61.

³⁸ Christopher Green, *Art in France: 1900 – 1940*, (New Haven & London: Yale University Press, 2000), 65.

³⁹ Rose, ”A male brutality?”, 61.

⁴⁰ Oscar Schürer, ”Suzanne Valadon und Utter”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, april, 1928. Fra bibliografi over utvalgte artikler i D. Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, (Martigny, 1996).

⁴¹ Storm, *The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon*, 234.

eller mestere, som han skriver, fra 1800-tallet. Dette var trekk som for ham vitnet om den respekt Valadon hadde for sine forgjengere, og priset henne for at hun bar med seg arven videre.

3.3 En uavhengig kunstner?

I to nyere oversikter, Christopher Greens *Art in France: 1900 – 1940* (2000) og Mary Ann Caws *Glorious Eccentrics: Modernist Women Painting and Writing* (2006), kommer det frem at resepsjonen av Valadon også hadde en rekke mer negative trekk. For å belyse flere sider ved den pre-feministiske resepsjonen, vil jeg i følgende del anvende ovennevnte verk som sekundærlitteratur, og vil i tillegg supplere med Whitney Chadwicks omtale av Valadons resepsjonshistorie i boken *Women, Art and Society* (1990).

Greens *Art in France: 1900 – 1940* er en kunsthistorisk introduksjon over den franske kunstens utvikling og fremtoning i det gitte tidsrom, hvor han beskriver hvordan kvinnelige kunstnere, deriblant Valadon, begynte å gjøre seg gjeldende i kunstmiljøene, både i akademier, i gallerier og i salongene. Green redegjør for den tidsperioden som først og fremst kjennetegnes for sine -ismer. I -ismene konstruerte kunstnerne sin egen identitet og ideologi, i et utrettelig forsøk på å skape en ny og bedre sannhet om hva kunst er. -Ismene fikk prestisje gjennom oppmerksomhet fra pressen, samt salg til anerkjente kunstsamlere, forklarer Green, og det var derfor viktig å gjøre seg synlig som medlem av ett -isme. Green skiller mellom to typer kunstnerisk suksess. Den ene oppnår anerkjennelse som en kollektiv gruppe med et knippe representanter i bresjen, mens den andre beskrives som uavhengige, individuelle kunstnere uten tilhørighet til enkeltstående grupper eller institusjoner. Det var naturligvis vanskeligere å oppnå suksess uten tilhørighet til en -isme, forteller Green, men å skape sin egen, eksepsjonelle stil kombinert med en interessant biografi kunne også være innbringende, fortsetter han, og viser til Modigliani, Utrillo og Valadon.⁴²

Få kvinner fikk fremme nye -ismer eller bevegelser, og det var uvanlig for uavhengige kvinnelige kunstnere å oppnå suksess på denne tiden. På begynnelsen av 1900-tallet ble kvinnelige kunstnere i økende grad omtalt i en mer seriøs tone, men det var ikke før i 1920-årene at de ble tillatt en større rolle i kunstmiljøet. Det var mye takket være et knippe banebrytende gallerier, i tillegg til en gruppe kunstsribenter som anerkjente kvinnelige kunstnere i sine utgivelser. I følge Green hadde de mulighet for å oppnå suksess gjennom å

⁴² Green, *Art in France: 1900-1940*, 46.

arbeide *mot* de konstituerte normene og begrensningene som regjerte i kunstinstitusjonen, siden de selv ikke hadde skapt dem. I de tilfellene hvor de gjorde seg gjeldende, understreker han, ble det ofte brukt begreper som ”feminin” eller ”maskulin”, i et bevisst grep for å svekke deres posisjon.⁴³ Det rådet en anti-feminisme som opplevde kvinnelige arbeidere som en trussel mot menn. Green beskriver Valadon som et kvinnelig unntak av enhver regel; hun var et uekte barn fra fattige kår, uten formell utdanning. Bildene hennes ble beskrevet av kunstkritikere og presseanmeldere som ”maskuline” og ”brutale”, ingenting i nærheten av Marie Laurencins ”feminine sensitivitet”.

Woman artists before 1940 broke their way into art education and careers as artists, but they were still unable to construct their own 'feminine' mentalities, languages and behaviors, even within the alternative social spaces provided by the independent art world of the studios and the cafés.⁴⁴

Green søker her å belyse hvorfor kunst skapt av kvinner er blitt tolket fra et maskulint perspektiv ved enten å degradere det til feminin ”kvinnekunst” eller ved å tillegge dem maskuline egenskaper. Han forklarer hvordan kvinnelige kunstnere krysset grensen fra ordinære billedtema og over til hva han kaller ”banaliteter”; ”Into the 1920s perhaps the strongest images of femininity thus banalised were painted by a woman artist, Suzanne Valadon.”⁴⁵

3.4 Kvinnelig kunstner med en maskulin og viril stil

Resepsjonshistorien er delvis preget av en del motsetninger knyttet opp mot vurderinger av verkenes/kunstnerens ”femininitet” og ”maskulinitet”. De kjønnsrelaterte vurderingene avdekker en problematikk som har gjort seg gjeldende i feministisk kunsthistorieskrivning av nyere tid. For å skape et klarere bilde på den tidlige resepsjonens ambivalente holdninger til verkenes/kunstnerens feminine og/eller maskuline kvaliteter, vil jeg presentere noe av kritikken som er fremmet av Mary Ann Caws og Whitney Chadwick, som begge gjengir og vurderer aspekter som de mener er karakteristiske ved resepsjonshistorien.

Mary Ann Caws, som har skrevet boken *Glorious Eccentrics: Modernist Women Painting and Writing*, forteller at Valadon nektet å innordne seg etter noen som helst form for sosiale normer og retningslinjer. Noe av kritikken Valadon fikk for bildene sine, var ofte koblet til en negativ innstilling til verkenes mangel på feminine, sarte og/eller raffinerte trekk.

⁴³ Green, *Art in France: 1900-1940*, 46.

⁴⁴ Green, *Art in France: 1900-1940*, 68.

⁴⁵ Green, *Art in France: 1900-1940*, 172.

Hun ble også kritisert for å male vulgære og karikerte kvinneframstillinger. Hennes kompromissløse natur var synlig i alt hun gjorde, både i livet og i kunsten, skriver Caws. ”A woman painter, was she? She hated the separation of genders in exhibitions, and even confessed, in a piece appearing the year after her death, to having inherited from Degas some of his misogynistic tendencies.”⁴⁶ Caws gir her et bilde på kunstneren som er i samsvar med Valadons motforestillinger til å delta på ”kvinneutstillinger” og lignende.

Professor i kunsthistorie, Whitney Chadwick, omtaler Valadon i boken *Women, Art and Society* (1990). I forbindelse med ovennevnte tema, viser Chadwick til den franske kunsthistorikeren Bernard Dorival (1914-2003) som representant for de mange kunstkritikerne som vurderte Valadons verk i retning av maskuline og virile.

Confronted with Valadon’s powerful nudes, critics were unable to sever the nude from its status as a signifier for male creativity; instead they severed Valadon (not a respectable middle-class woman) from her femininity and allowed her to circulate as a pseudo-male, complete with “masculine power” and “virility”.⁴⁷

Chadwick hevder at kunstkritikerne manglet nødvendige preferanser for å kunne vurdere Valadon som noe annet enn en viril, kvinnelig kunstner. For øvrig sier Chadwick at Valadon var en anerkjent kunstner i Frankrike i sin tid, og at bildene hennes fikk innpass ved Société Nationale des Beaux-Arts og Indépendants, i tillegg til private og høyst privilegerte gallerier som Berthe Weill og Bernheim-Jeune. På tross av dette, ble Valadon gradvis neglisjert og utelatt fra kunsthistorien, noe Chadwick mener er forbundet med kritikernes manglende evne til å bedømme og plassere verkene innenfor moderne kunst i kunsthistorien.⁴⁸

Chadwick understreker også at Dorivals kritikk og standpunkt, i likhet med mange andre kritikere av samme tid, viser at de forholdt seg til kjønn som to avgrensede og separerte kategorier, hvor kvinner og menn er innehavere av to ulike sfærer med hver sine attributter og egenskaper. Den moderne kunstbevegelsen på begynnelsen av 1900-tallet førte til at mange kvinner valgte å anvende kvinnekroppen som et redskap for å uttrykke sine egne erfaringer. Chadwick gjengir noe av Dorivals omtale av Valadons kunst, og refererer ””And perhaps in this disregard for logic, (...), in this inconsistency and indifference to contradictions, lies the only feminine trait in the art of Suzanne Valadon – that most virile – and greatest – of all the

⁴⁶ Caws, *Glorious Eccentrics*, 34.

⁴⁷ Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, (London: Thames & Hudson Ltd., 3. utd. 2003), 282.

⁴⁸ Chadwick, *Women, Art and Society*, 283.

women in painting.”⁴⁹ Selv om vi gjenkjenner synet på en todelt kjønn- og rollefordeling i Dorivals ord, viser han en svært positiv holdning til Valadon og hennes kunst. Det var imidlertid ikke tilstrekkelig nok til å sikre Valadon en plass i kunsthistorien, bemerker Chadwick.⁵⁰

3.5 Den tidlige resepsjonen samlet sett

I ”The Harsh Beauty of Suzanne Valadon's Work” (1976) deler kunsthistorikeren Alfred Werner resepsjonen av Valadon i to, hvor den ene delen representerer dem som interesserer seg for kunstverkene, mens den andre fokuserer mest på biografien. Robert Fels, som gjengitt i kapittel 3.2, beskriver fortrinnsvis de formale elementene i Valadons verk, og leser det som indikasjoner på kunstnerens personlighet. Clarensol og Dorival gav også positive kritikker av Valadons kunst, og her gjenkjenner vi det samme fokuset på farge- og materialbruken. Det kommer frem at Valadon mottok gode kritikker i sin samtid, og hun beskrives som en lovende kunstner. Selv om kritikken tidvis grenser til å ligne hyllester av Valadon, kan det virke som om det er av mindre betydning for eksempelvis Chadwick. Fra hennes perspektiv blir de positive uttalelsene tolket som negative fordi verkene tilsynelatende blir priset for sine feminine og/eller maskuline egenskaper. For feministene handler ikke resepsjonen om god eller dårlig omtale, men på hvilket grunnlag vurderingene er gjort.

Tatt i betraktning at det ikke var nok til at Valadon fikk plass i kunsthistorien, slik Chadwick forklarer det, søker hun etter medvirkende årsaker til at Valadon med tiden ble utelatt fra kunsthistorien. Ut ifra Caws og Chadwicks argumenter, kan det virke som om det i Valadons samtid rådet en forestilling om kjønn som to separate og avgrensede sider. For enkelte kritikere, som var vant til å forholde seg til bestemte mønster av rollefordeling mellom kjønnene, var det ikke rom for slike avvik som Valadon trolig ble oppfattet som. I mangel på andre fortolkningsmuligheter, ble bildene lest i samsvar med den vante rutinen, noe som kan være bakgrunnen for hvorfor verkene ble omtalt som maskuline.

⁴⁹ Chadwick, *Women, Art and Society*, 282. Sitat av Bernard Dorival er hentet fra Nesto Jacometti, *Suzanne Valadon*, (Geneva, 1947), 88.

⁵⁰ Chadwick, *Women, Art and Society*, 283.

4 Den kvinnelige kroppen som motiv

Professor Kenneth Clark (1903-1983) er en av Storbritannias mest kjente kunsthistorikere. Han har skrevet boken *The Nude; A Study in Ideal Form* (1956), en utgivelse som ofte blir omtalt som en klassiker i sitt felt. Boken omhandler utviklingen av fremstillinger av den nakne menneskekroppen fra antikken og frem til moderne tid. Motivsjangeren gjennomgår forandringer gjennom flere hundre år, men ingen foretar så radikale vendinger for sjangeren som avantgardekunstnerne gjorde på begynnelsen av 1900-tallet. Følgende kapittel redegjør for historiens konvensjonelle fremstillinger av den nakne kvinnekroppen og dens utvikling frem mot 1900-tallet. Hensikten er å skape en klarere forståelse for hva som menes med ”konvensjonell” og ”kontroversiell” fremstilling av kvinnekroppen. I den sammenheng vil Clarks *The Nude* anvendes som hovedkilde i følgende gjennomgang, men jeg vil gjøre oppmerksom på at Clark har en noe tendensiøs vinkling på kvinneakt i kunsthistorien. Hans psykoanalytisk fargede vinkling i spørsmål om den tidlige modernismens kvinnefremstillinger er av mindre interesse for mitt resonnement, og jeg har valgt å supplere Clark med den irske kunsthistorikeren Alyce Mahon i forbindelse med motivets vendepunkt ved inngangen til 1900-tallet.

4.1 Kvinneakt gjennom historien

Avbildninger av den nakne kvinnekroppen har siden antikkens tid vært et sentralt motivtema i kunsten, en sjanger som har inspirert mange av historiens mest kjente verk, og som aldri har opphørt å være en interessant diskurs både for kunstproduksjon og kunstteori. Gjennom århundrer med epoker og ulike kunstretninger, har motivet gjennomgått en rekke endringer. Likevel har kvinneaktsjangeren holdt en stødig posisjon i den akademiske treningen, og har vært en viktig forutsetning for produksjon av god kunst.

Clark hevder i *The Nude* at enhver fremstilling av den nakne kvinnekroppen, uvilkårlig vil frembringe en form for erotisk følelse hos betrakteren. Om det mot all formodning ikke skulle gjøre det, vil det være et tegn på dårlig kunst, samt vitne om falske moraler. Menneskets indre begjær om å forenes med et annet menneske ligger så latent i menneskekroppen, og er en del av vår natur. Om man ser bort fra de biologiske behovene, tilbyr menneskekroppen en uendelig mengde muligheter av uttrykksformer, påpeker Clark. I motsetning til dyreskikkelser, gjenstander, symboler, etc., besitter menneskekroppen en langt

større variasjon av uttrykksmåter, og som i tillegg forholder seg til den siviliserte verdenserfaringen.

Avbildninger av den nakne kvinnekroppen representerer også vår søken etter fysisk skjønnhet, sier Clark, og av den grunn søker mennesket instinktivt etter å finne det perfekte fremfor å imitere virkeligheten. Dette kan sies å være kunstnerens privilegium. Han er gitt muligheten til å frembringe hva naturen selv ikke greier å skape. Den mest estetiske og ideelle kvinnekroppen ble fra antikken av skapt på en *eklektisk* måte, det vil si at helheten ble skapt som et puslespill av mange ulike deler og detaljer, som hver for seg ble ansett som skønne. Ingen individuell kropp var perfekt, men man kunne hente perfekte deler fra en annens og kombinere alle disse til en vakker helhet. Dette var spesielt for antikkens gudinnefremstillinger, især Afrodite og Venus.

I et forsøk på å gjenskape den antikke kvinnekroppen, oppsto en ny konvensjon under den tidlige renessansen. De fleste motivene fra renessansen baserer seg på mytiske fortellinger, slik som Sandro Botticellis *Venus fødsel* (ca 1480) er et eksempel på. Det forekom en økende interesse for denne sjangeren, og det ble gradvis utarbeidet nøye geometriske maler for hvordan oppnå harmoni og skjønnhet. På begynnelsen av 1500-tallet ble anatomiske undersøkelser en del av kunsten, takket være Leonardo da Vinci.⁵¹ Kvinneakt som et isolert motiv uten mytologiske figurer og fabelskikkelser, var ekstremt sjeldne frem til 1800-tallet, forteller Clark. Frem til da var kvinnen stort sett underlagt mytiske, bibelske eller allegoriske tema i bildene hvor de figurete.

Kort oppsummert kan den universelle kvinnen forstås som en mal for den ideelle skjønnhet. De proporsjonelle forholdene for skjønnhet ble revidert og endret med tiden, i tillegg til hvilke trekk og teknikker man utarbeidet, utviklet og fremhevet.⁵²

4.2 Frankrike og moderne kunst

Clark ytrer sitt syn på hvorledes Venus-fremstillinger gikk tapt til fordel for billige, falske, fragmenterte og vulgære fremstillinger fra 1880-tallet av. Den franske kunsten dominerte fra da av, med Renoir, Henner og Toulouse-Lautrec blant de fremste kunstnerne innen gjeldende sjanger, og det ble erkjent åpenlyst hvor betydningsfull, om ikke avgjørende, den nakne

⁵¹ Kenneth Clark, *The Nude; A Study in Ideal Form*, Bollingen Series XXXV-2, (New Jersey: Princeton University Press, 1956), 118.

⁵² Clark, *The Nude*, 146.

kvinnekroppen var i deres kunstproduksjon.⁵³ Alyce Mahon på sin side sammenfatter modernistisk kunst som en streben etter å uttrykke samtid og forandringer;

The demand that art be 'of the moment' was one of the tenets of modern art and coincided with a sense of the agency of modernity itself, such that artists and critics strove not only to represent their changing world but to contribute to that change. This new value placed on contemporaneity was reflected in artistic styles and subject-matter.⁵⁴

Mahon forklarer at en økende interesse for materialet som kunst var skapt av, gjorde seg til kjenne ved bruk av grove, overdrevne penselstrøk, intense og unaturlige fargevalg, uortodokse perspektiv, collager, osv. Dette førte til at kritikere ble ledet til å tro at den nye kunsten først og fremst engasjerte seg i de formale aspektene, sier Mahon, og henviser til den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg og hans syn på den moderne og avantgardistiske kunsten.⁵⁵ I følge Clark forandret kvinnerepresentasjonene seg fra å være opphøyde skjønnheter til en degradering i form av brutale monsterskikkelser, ofte malt med grove og voldsomme penselstrøk.⁵⁶ Det var en bevisst handling å angripe det som gjennom kunstens og menneskets [mannens] historie hadde betydd mest, fastslår Clark. Den idealiserte og vakre kvinnen var ikke lenger ren og uskyldig, men derimot knust og fordervet, sier han. Hele glansbildet av henne var ingenting annet enn et korrupt og løgnaktig bilde; "Our dream of a perfectible humanity is broken by this cruel reminder of what, in fact, man has contrived to make out of the raw material supplied to him in the cradle (...)." ⁵⁷ Den brutale antitesen av konvensjonell fremstilling var imidlertid nødvendig, hevder Clark, da den tilbød et blikk på den andre siden av bildet som kunsten til da hadde vist. Dette var en side som ikke var knyttet til religion, moral eller gamle klassiske og akademiske tradisjoner. Det var den siden man hadde forsøkt å skjule frem til nå. Frykt var uvilkårlig en del av bildet det også, og avsky likeså.

Rundt århundreskiftet skiftet det altså til en gradvis mer negativ fremstilling av kvinnen, forklarer Clark. Kjærlighet og begjær ble erstattet med frykt og hat, i form av frastøtende og brutale avbildninger av nakne, gjerne prostituerte, kvinner slik Rouaults *Prostitute* (1903-04) er et eksempel på. I Mahons behandling av denne typen fremstilling, påpeker også hun at det inntrådte en spesiell type kvinne – den prostituerte – som hun på sin side betegner som et uttrykk for, og et symbol på, den nye moderne tiden. Den erotiske

⁵³ Clark, *The Nude*, 165.

⁵⁴ Alyce Mahon, *Eroticism & Art* (Oxford University Press, 2007), 65.

⁵⁵ Mahon, *Eroticism & Art*, 65.

⁵⁶ Clark, *The Nude*, 344.

⁵⁷ Clark, *The Nude*, 345.

kroppen ble et redskap for en stor del av tidens ytringer, ikke bare når det gjaldt kunst, men også som politiske innspill og samfunnskritiske belysninger.

In the figure of the prostitute, whether working on the street or as a high-class courtesan, art drew closer and closer to the key themes of the age: modern urban society, changing sexual mores, the place of women in the public arena, the economics of sexuality, and class tensions.⁵⁸

Den nakne, erotiske kvinnekroppen var et speilbilde på et raskt skiftende og gradvis mer upersonlig og urbant samfunn, sier Mahon, og følgelig fikk det betydning for kunstnerens rolle innenfor dette.⁵⁹ Mahon trekker frem et viktig element som ble videreført fra 1800-tallets og realismens tradisjon og inn i den nye æraen av avantgardekunst; ”The pursuit of honest truth.”⁶⁰ Dette er ord som stammer fra realismens frontfigur, Gustave Courbet. Ett av de mest skandaløse kunstverkene i kunstens historie ble malt av Courbet. Maleriet bærer tittelen *L'Origine du monde* (1866) og viser et utilslørt nærbilde av et kvinnelig underliv, et kroppslig område som den gangen ble betraktet som svært tabu. Bildet avdekker en unektelig sannhet og realitet, som understreker betydningen av kvinnens kjønn som en livsnødvendig funksjon. Et tegn på menneskeslektens overlevelse og utvikling, det er opprinnelsen for alle mennesker som skapes og fødes. Gjennom en nærgående blottleggelse av menneskets ubestridelige sannhet, tilbyr bildet en forklaring på menneskets/menns uopphørlige interesse og begjær for kvinnen. Motivet er utvilsomt knyttet til seksualitet, som naturligvis forblir en av de sterkeste driftene. Dette er bakgrunnsteppe for hva man siden har koblet til betegnelsen *primitiv*, poengterer Mahon.

Mahon hevder også at Courbet brakte det banale inn i kunsten, ved at han introduserte arbeiderklassen og det hverdagslige i malerier som ble vist ved utstillinger for middel- og overklassen. Han unnlot å benytte seg av pretekstuelle rammer i form av mytologier og lignende, også når det gjaldt avbildninger av den nakne kvinnekroppen.⁶¹ Den direkte og oppriktige holdningen som Courbets bilder representerte, sier Mahon, kan sies å markere en viktig vending i aktmaleriets historie.

I følge den franske kunstkritikeren Charles Baudelaire (1821-1867) bar kunstneren en rolle som observatør av den moderne byen. En som fotograferte og bar til skue de faktiske forhold i kulturlivet og i den virkeligheten som utspant seg under byen, gjengir Mahon. Den prostituerte kvinnen ble brukt som tegn på det barbariske og rebelske som lå på lur i en

⁵⁸ Mahon, *Eroticism & Art*, 65.

⁵⁹ Mahon, *Eroticism & Art*, 65.

⁶⁰ Mahon, *Eroticism & Art*, 66.

⁶¹ Mahon, *Eroticism & Art*, 66.

tilsynelatende dannet kultur, slik Manets *Olympia* (1863) representerte et bilde på. *Olympia* ble vist ved Salongen i Paris i 1865, og fikk kraftige ringvirkninger i form av en tiltreende nedbryting av det tradisjonelle bildet på ideell og ren skjønnhet. Dette påvirket de kommende generasjonene av kunstnere i aller høyeste grad, bemerker Mahon. Isteden for å tilføye en ny versjon i rekken av vakre og sensuelle, dog anonyme, kvinneskikkelser, viser Manets maleri en våken og behersket overklasseprostituert, sier Mahon. Temaet er umiskjennelig av tradisjonell karakter, fortsetter hun, men *Olympia* formidler en åpenbar seksuell realisme av kontroversiell art. Manet grep tak i et tabu område og skapte en homage til den prostituerte kvinnen, hvor han anvendte tegn som var språklig tuftet på gateslang og vulgære uttrykk, som han deretter fremstilte for offentligheten. Bildet ble en trussel for samtidens sosiale koder, og for den tradisjonelle og akademiske kunsten. *Olympia* markerte sådan et vendepunkt for aktmaleri.⁶² Ettervirkningene av Courbets malerier bidro til starten på en nedbrytning av akademiske og doktrinære kvinneframstillinger. Courbet og Manet var observatører på gateplan, som hentet motivet av kvinneakt ned fra pidestallen, plasserte henne på bakken, fotograferte og stilte henne frem.

4.3 Konvensjonell og kontroversiell

Konvensjonell fremstilling av kvinnekroppen kan kort sagt oppsummeres som en billedgjøring av et ønske og en søken etter å fremstille ideell skjønnhet. Selv om de konvensjonelle fremstillingene utviklet seg og forandret seg gjennom tiden, skjedde det et brudd ved opptakten til 1900-tallet. De vakre og sensuelle kvinnerepresentasjonene ble opponert med en helt annen behandling av kvinnekroppen i modernismen, en fremstilling som nærmest overdimensjonerte det seksuelle aspektet. Avantgardistene provoserte med bildene sine, noe som også var formålet med de kontroversielle fremstillingene av kvinneakt. Feminister har kritisert dem for å fremme en utagerende behandling av kvinnekroppen basert på mannlig seksuelt begjær og erotiske fantasier. De er også blitt anklaget for undertrykkelse av kvinner, men på den annen side tolket som en parodi og anti-tese på konvensjonelle kvinneframstillinger.

⁶² Mahon, *Eroticism & Art*, 67-70 og Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, 132-135

5 Feministiske tolkninger av kvinneakt i modernismen

Kommende del vil nå gå over i å drøfte feministisk forskning. Dette kapittelet tar opp avantgardekretsens tilnærming til den nakne kvinnekroppen som motiv i lys av feministisk forskning. Med utgangspunkt i Carol Duncans betraktninger i artikkelen ”Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting” fra 1993, vil neste del se nærmere på noe av hva den feministiske kritikken av avantgardekunstens fremstilling av kvinnekroppen beror på. Duncan er for øvrig amerikansk og professor i kunsthistorie ved Ramapo University i New Jersey.

5.1 Avantgardekretsen og den nakne kvinnen

Med avantgardekunstnerne i bresjen på begynnelsen av 1900-tallet, ble det lagt et nytt grunnlag for de ideologiske aspektene for vestlig, kunstnerisk praksis. Streben etter å uttrykke individuell frihet førte til en økende oppmerksomhet rundt nyskapning av formale aspekter, ikonografi, symbolbruk, og anvending av uvanlige materialer i bildene. Tiden før første verdenskrig demonstrerer den nye ideologien i en eksperimentell hyllest til den enkelte kunstnerens unike kreativitet. Pionerene innen ekspresjonistisk, symbolistisk og abstrakt kunst – Munch, Gauguin, Matisse, Picasso – la grunnlaget for det nye ”språket” og den videre utviklingen av modernistisk kunst på begynnelsen av 1900-tallet.⁶³

Selv om nytenkning, individualisme og eksperimentell kunst var blant de vitale trekkene for den nye avantgarden, uttrykker det neppe universell frihet, innvender Duncan. ”However innovative, the art produced by many of its early heroes hardly preaches freedom, at least not the universal freedom it has come to symbolize.”⁶⁴ I sin søken etter å uttrykke verden gjennom spontane og emosjonelle opplevelser, ble oppmerksomheten rettet mot kjærlighet, virilitet og seksuelt begjær, et karakteristisk trekk ved denne periodens kunstneriske og litterære praksis, forklarer Duncan. Kunsten skiller seg fra litteraturen ved at den opprettholdt sitt felt som et mannlig domene, gjennom å skape en uttrykksform av og for menn.

Forholdet mellom mann og kvinne var allerede et sentralt tema i kunsten, og avbildninger av kvinnekroppen hadde lenge vært en utbredt motivsjanger. Symbolistiske kunstnere var spesielt opptatt av å uttrykke sitt dypeste begjær, følelser og redsler ovenfor det

⁶³ Carol Duncan, ”Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting” i C. Duncan, *The Aesthetic of Power. Essays in Critical Art History*, 81-108, (New York: Cambridge University Press, 1993), 82.

⁶⁴ Duncan, ”Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 83.

motsatte kjønn, noe som synliggjorde seg i kunsten som avbildninger av arketyriske kvinneskikkelser av negativ karakter. I boken *Passionate Discontent; Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (1990) tegner Patricia Mathews opp tre typer kvinnekarakterer i den symbolistiske kunsten. Den rene jomfruen er lokalisert på den ene siden, mens på motsatt side befinner den farlige, dyriske horekvinnen seg (*femme fatale*). I tillegg til dem, er den androgyne skikkelsen plassert et sted i mellom. Mathews tolker de symbolistiske bildene som ambivalente og konfliktbaserte manifestasjoner av den mannlige og den kvinnelige seksualiteten, hvorpå seksualitet blir forbundet med det kvinnelige, og åndelighet med det mannlige⁶⁵;

The dichotomy between virgin and whore present in earlier nineteenth-century images of woman was exaggerated to its most extreme form ever by representations of the femme fatale and the pure woman. At the same time, certain representations of the androgyne signal a masculine retreat from sexuality.⁶⁶

Mann/kvinne-dualiteten ble fra antikken av ansett som to motparter i et vekslende forhold, forklarer Mathews. Kvinne/natur var opponenten til det høyere, maskuline området, hvor menneskets bevissthet og kultur strevde med å temme og kontrollere den ville, feminine natur og dens inkarnasjon som kvinne. Kvinnens viktigste rolle og oppgave var først og fremst å reproducere, sier Mathews, da kvinnen ideelt sett kunne være det mest fullkomne bildet på renhet, men under overflaten lå den skremmende, dog fascinerende, seksualiteten. Kvinnen var i utgangspunktet skjør og passiv, mente man, men bare om hun ble holdt i tøylene. Dersom hennes følelser ikke ble ivaretatt og anerkjent, kunne hun forvandle seg til å bli et farlig og seksuelt monster. Dette konfliktfylte bilde på kvinnen – Renhet vs. Perversitet – var et sentralt tema i symbolistisk kunst, og av den grunn lot de frykt og begjær blandes i en og samme beholder, forklarer Mathews.

Duncan skildrer oppfatningen av den symbolistiske kunstneren som en hypersensitiv, intuitiv, drømmende mottaker av universelle og kosmiske vibrasjoner, mens den etterfølgende skaren av fauvister foretrakk kraftige farger, og direkte og spontane opplevelser. Fauvistenes fremstilling av kvinnekroppen skiller seg fra symbolismen på mange måter, forklarer Duncan. Det som blir stående som fellestrekk for alle de nye stilene, er en klar kjønnsrelatert forestilling om menneskets væren og eksistens sett utelukkende fra et maskulint perspektiv. Kvinnekroppen ble skapt og formet ut i fra kunstnerens virilitet, seksuelle appetitt, mannlige

⁶⁵ Patricia Mathews, *Passionate Discontent; Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999), 86.

⁶⁶ Mathews, *Passionate Discontent*, 90.

begjær og fantasier, sier Duncan, hvorpå kvinnefremstillingene strakte seg fra dyriske monsterskikkelser til sensuelle offer. Slik forekommer de konvensjonelle kvinnefremstillingene som skapt av menn og tydelig adressert til menn, fastslår hun.⁶⁷ Kunstneren synliggjorde sin selvutnevnte rett til å avbilde nakne kvinnekropper gjennom en seksuelt dominerende tilstedeværelse, uten og selv ta del i bildet.⁶⁸ Duncan trekker frem *Girl Under a Japanese Umbrella* (1909) av Ernst Ludwig Kirchner som et eksempel på fremstillinger hvor det mannlige blikk gjør seg gjeldende. Kunstneren har valgt å fremheve hodet, baken og brystene i en overdreven manér, og det hele ser ut til å være utført med grove og brutale penselstrøk, trekk som Duncan tolker i retning av kunstnerens manglende respons til seksuelle og sensuelle erfaringer.⁶⁹ I følge Duncan eier kvinnen ingen identitet ut over det å være et seksuelt ladet objekt, “Reduced to flesh, she is sprawled powerlessly before him, her body contorted according to the dictates of his sexual will.”⁷⁰ Dette er en type kvinnefremstilling som Duncan mener viser et omvendt bilde av den forrige generasjonens *femme fatale*, det vil si kvinner som er fremstilt som fryktelige, truende og dyriske vesen, hvor den mannlige kunstneren indirekte blir forstått som hjelpesløs eller redd. I den nye kontrafremstillingen av kvinnen, fortsetter Duncan, er rollene byttet om og kan tolkes som en beseiring av dyret.

Instead of the consuming femme fatale, one sees an obedient animal. The artist, in asserting his own sexual will, has annihilated all that is human in his opponent. (...) Like conquered animals, these women seem incapable of recognizing in him anything beyond a sexual demanding and controlling presence. The assertion of that presence – the assertion of the artist's sexual dominance – is in large part what these paintings are about.⁷¹

I følge Duncan, er de modernistiske fremstillingene av kvinnen skapt ut ifra den mannlige kunstnerens frykt og begjær, to ytterpunkter i mannens forhold til kvinnen. Kvinnefremstillingene vil derfor fremstå som motstridende og polemiske, samtidig som de innehar likhetstrekk ved at de er stereotype og observert fra et maskulint ståsted. Fra å bli avbildet blant idylliske omgivelser, fjernet man nå betydningen av kvinnen plassert i sted og rom og lot heller kvinnen være selve motivet. Samstundes som man fjernet den narrative rammen rundt motivet og kvinnen ble uavhengig, ble all form for dypere mening også tatt bort. I følge Duncan skjedde det er overgang av kvinnefremstillinger fra gudineskikkelser og dronninger til vampyrer og onde hekser. Ved begynnelsen av 1900-tallet var kvinnen blitt

⁶⁷ Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 82-84.

⁶⁸ Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 81.

⁶⁹ Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 85.

⁷⁰ Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 86.

⁷¹ Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, 86.

degradert til ingenting annet enn en kropp og et seksuelt objekt for de mannlige driftenes begjær og fantasier. Den moderne kunsthistorien er gjennomsyret av flerfoldige kvinnefremstillinger, påpeker hun, men til tross for et mangfoldig og bredt antall slike bilder, er variasjonen av fremstillinger overraskende liten.⁷²

Most often they are simply female bodies or parts of bodies, with no identity beyond their female anatomy – those ever-present 'Women' or 'Seated Women' or 'Reclining Nudes'. Or they are tarts, prostitutes, artist's models, or low-life entertainers – highly identifiable socially, but at the bottom of the social scale.⁷³

Samstundes vitner kunsthistorien om at menn blir fremstilt som aktive mennesker som selv er delaktige i å skape verden og utradere mening bak det som omgir oss. Om man ser det på den måten, kan kunsthistorien leses som en psykologisk kartlegging av mannlige transformasjoner i forholdet til sin biologiske motpart, forteller Duncan. Kunsthistoriens kvinneavbildninger representerer ikke bare nakne kvinner, men vitner også om den historiske utviklingen av menns redsler, fantasier og begjær. Fra et slikt perspektiv, kan kunsthistorien sies å være organisert rundt en større helhet av maskuline, psykologiske aspekter. Likevel forbeholdes kunstneren en opphøyd rolle som innehaver av høyere bevissthet, et heroisk og psykologisk kompleks hvis observasjoner og seksuelle følelser uttrykkes gjennom kunsten.

5.2 Konvensjonell og kontroversiell innen kjønnsperspektiv

Begrepene konvensjonell og kontroversiell kan enkelt forklares som tradisjonell og radikal. Hvilke kategorier og verk som plasseres innenfor disse to motsetningene, forandrer seg naturligvis med tiden. Det kontroversielle kan etter hvert bli konvensjonelt, avhengig av hvordan resepsjonen forholder seg til verket. Som nevnt tidligere, gjorde feministisk kunstkritikk seg gjeldende først etter 1970, og hadde da nådd en annen oppfatning av disse begrepene betydning. Når feministiske tekster bruker ordet konvensjonell i forbindelse med kvinneakt, henviser de ofte til den mannlige billedtradisjonen, i tråd med hva som ble forklart som kontroversielt i kapittel 4.3.

⁷² Carol Duncan, "The MoMa's Hot Mamas", i *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, red. N. Broude og M.D. Gerrard, 346 – 357, (Boulder Co. & Oxford, England: Westview Press, 1992), 348.

⁷³ Duncan, "The MoMa's Hot Mamas", 348.

6 Kvinnekroppen hos Valadon

Før jeg begir meg ut på Betterton, Mathews og Perrys tolkninger av Valadons kvinneakt, vil jeg gjøre leseren kjent med noen av bildene som vil bli diskutert fremover. Dette gjør jeg i form av mine egne, tolkende beskrivelser. Hensikten er å klargjøre min egen forståelse for motivene, samtidig som håper jeg at mine beskrivelser og tolkninger kan bidra til å illustrere malerienes fremtreden og effekt, også i møte med de bildene som ikke inngår i denne presentasjonen. Denne delen er også ment som referanseramme med hensyn til mine vurderinger av andre forskeres tolkninger.

6.1 Valadons kvinneakter: Iscenesettelse, positurer og blikkretning

Valadon startet sitt kunstnervirke i en tid da kunstnere fritt lot seg uttrykke sin seksuelle appetitt gjennom avbildninger av den nakne kvinnekroppen. Tar vi denne typiske og tradisjonelle fremstillingen av kvinnekroppen i betraktning, er det ikke så forunderlig at få kvinnelige kunstnere valgte å jobbe med denne sjangeren, da den i seg selv var tuftet på mannlig energi. Kvinnelige kunstnere var bedre egnet til å male interiør og hjemlige omgivelser mente man, selv om kvinner da risikerte å få sine verk nedrangert til såkalt ”kvinnekunst”.

Valadon produserte et rikt utvalg av kvinneakter, som alle i variert grad skiller seg fra datidens konvensjonelle fremstillinger. Hun iscenesatte sine motiver på en måte som kan tolkes som motsvar til avantgardens typiske kvinnefremstillinger av identitetsløse forførerinner. Den mest iøynefallende virkningen Valadons kvinneakter har, kan hevdes å være den uventede distansen de utviser, og den fortrolige og avslappede holdningen til betrakteren. Hvis vi sammenligner Valadons bilder med typiske kvinnefremstillinger malt av mannlige kunstnere, vil muligens sistnevntes avbildninger fortone seg som noe påtrengende ovenfor betrakteren, ved at de fremstår som inviterende og truende på samme tid. Valadons kvinner innehar de samme egenskapene, men det kan se ut som om virkningene er blitt svekket og invertert for å vekke interesse og bevisstgjøre mottakeren. Kvinnene som avbildes i Valadons malerier utviser selvstendighet og bevissthet ved å bli iaktatt, og de fremstår som individer og personligheter med innehaende meninger og følelser knyttet til den iscenesettelsen de befinner seg i. Kvinnefigurene blir ikke forskjønnert eller tildelt kunstige attributter, ei heller plassert i unaturlige positurer. Maleriene viser ofte tilsynelatende ukomfortable positurer, kanskje får de den virkningen fordi de ikke er blitt pålagt å fremstå i

elegante og grasiøse – som oftest i virkeligheten unaturlige og anspente – positurer. Valadons kvinneskikkelser ser ut til å være tillatt å opptre ugrasiøse og avslappet. På den måten kan vi si at verkene utviser en aksept og ærlighet ovenfor oss som betraktere.

Et påfallende trekk ved Valadons bilder, er at vi som betraktere ofte reagerer på blikket hos de avbildede kvinnene. Blikket er sjeldent rettet dit vi forventer oss, det er i de fleste tilfeller enten unnvikende eller konfronterende. Verken den ene eller den andre fremmer behag hos betrakter, snarere tvert om. Der vi møter et unnvikende blikk, opplever vi enten å bli ignorert eller at vi ikke gjort til kjenne. I enkelte bilder kan vi oppleve at den avbildede ikke engang vet at vi ser henne, en effekt som gjerne gir oss en følelse av å være en påtrenger, en uforskammet kikker uten tillatelse og samtykke. På motsatt side, møter vi et direkte og konfronterende blikk som stiller oss mot veggen, vi blir avslørt og avkledd, og vi forstår hvorfor. Dette er et av de mest karakteristiske trekkene ved det følgende bildet jeg presenterer.

I *Nu couché* (1928, figur 6) møter vi umiddelbart kvinnens blikk i en scene hvor vi forventer å få være i vår vante rolle av ”skjulte” betraktere. Det konfronterende blikket bevisstgjør hvilke forventninger vi har basert på de tradisjonelle fremstillingene vi kjenner av samme motiv. Motivmessig er kvinnens positur et særtrekk ved *Nu Couché*. Hun ligger på en divan med knærne bøyd og den venstre foten over den andre, i en stilling som gjør at baken og underlivet blir fremhevet uten å være eksponert. Dette kan skape en slags forvirring; betrakteren møter blikket hennes, blikket blir så ført mot lår og rumpe – et privat område å se på – for deretter å bli fanget av den avbildede kvinnens blikk i et arresterende grep. Det er ved dette punktet at betrakteren og maleriet starter en aktiv (menings)veksling av blikk og fokus, som fører til en bevisstgjøring mellom bilde og betrakter, og deres rolle i møte med hverandre. Sånn sett kan *Nu couché* frembringe noe ambivalente reaksjoner hos betrakteren. Maleriet holder en fin balanse mellom å være på kanten av ubehagelig og å utvise aksept ovenfor tilskueren, en slags personlig beskjed til den som møter blikket hennes; ”Jeg erkjenner at jeg blir betraktet dersom du erkjenner at du betrakter.” Det oppstår en stille interaksjon og bevisstgjøring mellom betrakter og den avbildede kvinnen, en uopphørlig dialog iscenesatt av kunstneren. Enhver spiller en rolle i det lille teaterstykket vi blir en del av i møte med verket, og regissøren er Valadon.

I *La Chambre Bleue* (1923, figur 5) later det til at betrakteren blir ignorert av den avbildede kvinnen, en virkning som gir en uventet vending i den hierarkiske oppdelingen av

kunstner/mann/makt/subjekt og modell/kvinne/offer/objekt. *La Chambre Bleue* ser ut til å demonstrere denne rangeringen ved å la den avbildede kvinnen overta kunstnerens rolle som makthaver og subjekt. Betrakteren derimot blir den underdanige, det oppstår en ubehagelig følelse av ikke å være tillatt sin kikkerrolle, og man føler kanskje en viss ydmykhet ovenfor maleriet. Kanskje er det nettopp betrakteren som blir kledd naken, avslørt og anskueliggjort på indirekte vis? Kvinnen gir uttrykk for at hun ønsker å bli forstått som et intelligent og uavhengig individ, noe som understøttes av bøkene som ligger ved føttene hennes, i tillegg til det faktum at hun er i ført bukser, og har en sigarett i munnen. Hun forholder seg i det hele tatt svært reservert ovenfor den som ser, og maleriet indikerer ingen form for [tradisjonell] erotisert eller sensuell tilstedeværelse. Iscenesettelsen kunne vært en versjon av liggende akt dersom kvinnen hadde vært naken, men klærne gjør at koblingen til kvinneakt blir avskjært. Om man antar at avbildningen av en naken kvinne vil legge bestemte føringer for opplevelsen av verket, vil det også begrense det meningsbærende uttrykket. Klærne medvirker til at bildet unnslipper å bli plassert innenfor en bestemt kategori og sjangergruppe, og bidrar heller til å åpne opp for frembringelsen av et mer innholdsrikt uttrykk. Å la kvinnen være i ført bukser, kan signalisere kvinnens løsriving fra de pålagte normene, og samtidig demonstrere selvstendighet. Det vitner om en motvillighet som kjennetegner møtet med Valadons verk. Man får en følelse av at bildene er bygd opp som et sjakkbrett av magneter som enten trekker til seg eller støter fra seg.

En annen interessant avbildning av liggende akt er *Catherine nue allongé sur une peau de panthère* (1923). Bildet viser en naken kvinne liggende på et panterkinn. Perspektivet hun er avbildet fra er det mest oppsiktsvekkende ved maleriet. Synsvinkelen indikerer hvilke rolle vi som betraktere er gitt, i dette tilfelle kan vi kalle det et seksuelt ladet perspektiv. Kvinnens bein ligger bøyd til siden, den ene hånden på låret, den andre avslappet ved siden av seg, og hun har øynene lukket som i søvn. Betrakteren blir en inntrenger i et privat rom, for selv om synsvinkelen og symbolikken i panterkinnnet antyder et erotisk bilde, foreligger det elementer som gir motsatt effekt og sender forventningene tilbake til mottaker. Dette igjen skaper bevisstgjøring og forlegenhet hos betrakteren, som ufrivillig blir tildelt en rolle som inntrenger.

6.2 Motstridende elementer frembringer dynamikk

Valadons kvinneskikkelser fremstår gjerne som inviterende og avvisende på en og samme tid. De er tilgjengelige samtidig som de har lukkede kropper. De utviser nærhet og distanse i

vekslende vendinger. De erkjenner motvillig betrakterens tilstedeværelse samtidig som de viser aksept og forståelse. Disse vekslende, motstridende uttrykkene og tegnene gjør verkene vibrante, og gir dem en bevisstgjørende kvalitet i en uendelig spiralformet bevegelse. De usikre momentene gjør at man ikke formår å stadfeste bildene, eller plassere dem i en bås. Bildene motarbeider enhver løsning, støter fra seg enhver knagg, men er likevel beslektet med samtlige. Som en mangesidet diamant, eller gråstein om man vil, kanskje simpelthen som mennesker ofte er. Kanskje er det denne flyktigheten som kjennetegner Valadons uttrykk, som et flakkende bevis på hva hun søkte å oppnå. Kan hende det er ment å avspeile hennes motstand til grupperinger og båser, en indikasjon på sin uavhengighet som menneske. En slik tilnærming gav henne muligheten til å oppholde seg i den "androgyn" sonen, uten å være androgyn. Det er en todelthet som ikke lar seg katre til noen av sidene og som heller ikke er i balanse, men derimot opprettholder en dynamisk bevegelse mellom de to.

7 Den feministiske resepsjonen av Valadons kvinneakter

Hovedmaterialet for denne studien består av tre utvalgte artikler om Valadon, alle skrevet etter 1980. Artiklene er skrevet av Rosemary Betterton, Patricia Mathews, og Gill Perry, som alle er kunsthistorikere med kjønnsperspektiv som forskningsfelt. Sammen markerer deres undersøkelser en vending i lesningen av Valadons motiv av kvinnekroppen. Betterton og Mathews omtaler den tidlige resepsjonen av Valadon, og kritiserer den for å være mangelfull og preget av maskuline og feminine verdivurderinger. I både Betterton og Mathews' tekster fungerer den tidlige resepsjonen som kontrast til deres betraktninger.

Rosemary Bettertons artikkel "How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon" fra 1987, undersøker kvinnens opplevelser av den nakne kvinnekroppen malt av menn, hvor det mannlige blikk og dominans hersker i fremstillingene. Betterton er tidlig ute med å knytte blikkteori til Valadons kunstverk, og diskuterer hennes kvinnerepresentasjoner i forbindelse med kunstnerens roller som både kunstner og modell.

Patricia Mathews' artikkel "Returning the Gaze: Diverse Representation of the Nude in the Art of Suzanne Valadon" fra 1991, argumenterer for at Valadon fortjener en større posisjon i kunsthistorien, og underbygger sine argumenter ved å se nærmere på kompleksiteten av Valadons verk i lys av kjønnsperspektiv. I 1999 lanserte Mathews boken *Passionate Discontent; Creativity, Gender and French Symbolist Art* hvor Valadon er inkludert. Mathews diskuterer forbindelsen mellom kjønnskonstruksjon og klasse i symbolistisk kunst, og lar Valadon stille som eksempel på hvordan vurdering av kunst var tett koblet til en forestilling om kvinner/seksualitet/usivilisert og menn/spiritualitet/kulturell. Jeg opplever *Passionate Discontent* som en forlengelse av undersøkelsene som ble gjort i "Returning the Gaze", og følgelig blir Mathews bok innlemmet i gjennomgangen.

I "Women Painting Women" fra 1995, ser Gill Perry på fremstillinger av kvinnekroppen malt av franske kvinner mellom 1910 og 1920. Valadon inngår som en av de utvalgte kunstnerne i den sammenhengen, hvorpå Perry har en innvending til Betterton og Mathews fremstilling av kunstneren i lys av sin egen forskning.

7.1 Rosemary Betterton: "How do Women look?"

It was the discovery that she [Suzanne Valadon] worked extensively on the female nude, a subject linked almost exclusively to male artists, which seemed to connect up with wider questions about the relationship of women to images of themselves.⁷⁴

Boken *Looking on. Images of femininity and the visual arts and media* (1987) består av en samling utvalgte tekster skrevet av feministiske kunsthistorikere. Bettertons artikkel "How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon" inngår som et eget kapittel i boken, og er den første studien som bringer Valadons kunst på banen i lys av kjønnsperspektiv.⁷⁵ Innledningsvis sier Betterton at hennes drivkraft for å se nærmere på Valadons kunst lå i en generell interesse for kvinnelige kunstnere på begynnelsen av 1900-tallet hvis navn er kjent, men kunsten sjeldent vist i museer og gallerier. Hun introduserer artikkelen med en kort redegjørelse for hvordan feministisk kunstteori frem til nå har undersøkt og analysert hvordan det mannlige blikk forholder seg til kvinnerepresentasjoner, hvorpå hun reiser en innvending mot disse teoriene for at de unnlater å føre grundigere analyser av kvinnes egne opplevelser og relasjoner til andre kvinnerepresentasjoner. Betterton ønsker å argumentere for at kvinner ikke nødvendigvis opplever det samme som en mannlig betrakter gjør i møte med kvinnefremstillinger, hvilket er en sentral del av en større undersøkelse om hvordan kvinner malt av kvinnelige kunstnere fortøner seg. I den forbindelse benytter Betterton seg av Valadons verk som et nyttig og innbringende verktøy for å belyse disse områdene.

Betterton reiser interessante spørsmål for å belyse hvordan kvinner både fremstilles og betraktes, og tar i bruk begreper som nevnt ovenfor i diskusjonen om betrakterrollen og kvinnerepresentasjoner. Hun presenterer og drøfter to sentrale spørsmål: Hvordan betrakter kvinner bilder av kvinner? Hvordan fremstiller kvinner bilder av kvinner? Betterton oppsummerer hvilke hovedargumenter som tidligere er blitt lansert i forbindelse med kvinnens blikk i møte med kvinnerepresentasjoner. Den første forklaringsmodellen foreslår at kvinnelige betraktere identifiserer seg med den heteroseksuelle mannlige betrakteren. "On the one hand, woman as spectator is offered the dubious satisfaction of identification with the heterosexual masculine gaze, voyeuristic, penetrating and powerful."⁷⁶ Kvinnen påvirkes

⁷⁴ Rosemary Betterton, "How do women look? The female nude in the art of Suzanne Valadon" i R. Betterton (red.), *Looking on. Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London: Pandora Press, 1987), 218.

⁷⁵ "How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon" i *Looking on. Images of femininity and the visual arts and media* er en forkortet utgave av en artikkel som opprinnelig ble publisert i *Feminist Review*, nr. 19, mars 1985.

⁷⁶ Betterton, "How do women look?", 219.

således til å ta del i det mannlige blikk, selv om det er på bekostning av ens egen identitet og opplevelse av verket.

Den andre forklaringen ser på relasjonen mellom kvinne og representasjon som en narsissistisk identifisering med kvinnen som avbildes. Betterton forklarer at de to alternativene tar utgangspunkt i at kvinner er sosialisert inn i en patriarkalsk kultur, hvor de påvirkes til å innta en bestemt aksept for kvinnen som tegn på begjær og tilgjengelighet. En slik innfallsvinkel på kvinnens betrakterrolle som et narsissistisk konsept, er beslektet med Luce Irigarays argumenter om at kvinner har et problematisk forhold til betrakterrollen fordi de er pålagt å være objekter, og aldri subjekter, for sitt eget begjær.⁷⁷ Betterton påpeker at det er viktig å skille mellom å være kvinne og å betrakte som kvinne, og diskuterer videre hvordan kvinner og menn tolker bilder i lys av sosiale konstruksjoner og tradisjoner. Det kommer frem at Betterton har innvendinger til at ”femininitet” og ”maskulinitet” blir forstått som essensielle kategorier. Kjønnssrelasjoner er en del av en sosial prosess som er i konstant forandring, kommenterer Betterton, og forklarer at vi formes subjektivt gjennom våre sosiale erfaringer, samt den forståelsen vi selv legger i hvem vi er.⁷⁸ Likevel er Betterton enig i at kvinnelige betraktere kan adoptere et voyeuristisk blikk, men tilføyer at det også medfølger et visst ubehag. Laura Mulveys forklaringsmodell på kjønnsrelaterte betrakterroller tar utgangspunkt i en psykoanalytisk tilnærming om at kvinnen undertrykker sitt maskuline perspektiv. Det kan ikke antas at kvinnelige kunstnere betrakter et verk annerledes enn hva menn gjør, sier Betterton, men det bør kunne antas at ens personlige erfaringer vil bidra til å skape egne forutsetninger for den enkeltes billedoppfatning og uttrykk.⁷⁹ Hva slags bilder er det som bryter med den tradisjonelle og maskuline billedforståelsen, som adresserer kvinnelig erfaring? Valadon åpner opp for disse spørsmålene mellom tradisjonelle kvinneakter og kvinnerepresentasjoner basert på kvinnelig erfaring, nettopp fordi de er motstridende i måten de forholder seg til blikk på.

Her work is characterized by a certain tension between expectations set up by the genre and the way she actually represents the female body. This tension within the generic codes of the nude marks a point of resistance to dominant representations of female sexuality in early twentieth-century art.⁸⁰

Betterton forklarer her at Valadons bilder skaper en spenning mellom forventningene man har til avbildninger av kvinneakt i tråd med tradisjonelle fremstillinger, og måten Valadon

⁷⁷ Betterton, “How do women look?”, 221.

⁷⁸ Betterton, “How do women look?”, 221.

⁷⁹ Betterton, “How do women look?”, 222.

⁸⁰ Betterton, “How do women look?”, 222.

unnlater å innfri disse forventningene på. Det er denne spenningen som kan ha bidratt til en del forvirring for mange kritikerne som har beskrevet Valadons verk enten som maskuline eller feminine, resonnerer Betterton.

Den ovennevnte gjennomgangen av kvinnens betrakterrolle, danner grunnlaget for neste steg i diskusjonen, hvor Betterton ser nærmere på Valadons bakgrunn og posisjon i hennes samtid for å finne mulige faktorer som kan ha hatt innvirkning på Valadons kvinneframstillinger. I den forbindelse trekkes Valadons modellerfaring for mannlige avantgardekunstnere inn som første ledd i prosessen. Betterton påpeker at det så ut til å være et ”naturlig” skille mellom den mannlige kunstneren som elsker og skaper, og den kvinnelige modellen som elskerinne og muse. Kunstneren som innehar av en fallisk og skapende kraft og den kvinnelige modellen som hans naturlige motvekt er en forestilling som må ha skapt problemer for kvinnelige kunstnere, siden kunsten rent ideologisk sett var definert i kjønnsrelaterte termer og roller, sier hun. Det må derfor ha vært enklere og tryggere for kvinnelige kunstnere å holde seg til landskapsmotiver og blomstermaleri, til tross for at man da risikerte å få verkene sine nedrangert til såkalt ”kvinnekunst”. Valadon på sin side var både modell og kunstner, og hadde dermed andre forutsetninger for kunstproduksjon. Det var uvanlig for kvinner å male akt, delvis fordi kvinner ikke fikk innpass i kunstakademiene før i 1903. Betterton begrunner ekskluderingen av kvinner ved kunstakademiene med at det ikke var ønskelig å bringe forstyrrelser inn i en sjanger som bygget på fundamentale premisser om mannlig kreativitet. Sett slik, er det ikke fullt så merkelig at få kvinnelige kunstnere valgte å jobbe med slike motiv, sier hun, men Valadon valgte likevel å gjøre det. Hennes bakgrunn som modell ser ut til å være avgjørende for motivvalget, fortsetter Betterton, og forklarer at Valadons modellerfaring ble en ”undergrunnsbillett” til kunstverden.⁸¹ Klassebakgrunn var også av betydning; hennes arbeiderklasseposisjon ekskluderte henne fra akademisk opplæring, og dermed hadde hun ingen forutsetninger for å følge konvensjonene. Valadon lærte gjennom å jobbe som modell. Det som virkelig er unikt, sier Betterton, er hennes transformering fra et lavt ansett yrke som modell og til å bli kunstner. Som kunstner og modell er hun både subjekt og objekt i sine kvinneframstillinger, hun både ser og blir sett. Denne kombinasjonen forstyrrer konvensjonen, men den behøver ikke å komme fra et bevisst feministisk perspektiv. Den kan simpelthen være et produkt av den bevissthet Valadon utviklet gjennom sin

⁸¹ Betterton, “How do women look?”, 227.

erfaring som kvinne, hvis erfaringer gav ulike og overlappende definisjoner av femininitet og maskulinitet, kreativitet og klasse.⁸²

For å illustrere hvordan Valadons bilder forholder seg til, og samtidig bryter med, motivkonvensjoner, beskriver Betterton hvordan Valadon fremstilte kvinner i forhold til teknikk, komposisjon og motivsjanger. Kunstneren behandlet kvinneskikkelser som individer i sosiale aktiviteter og relasjoner, og ikke som instinktive og tomsete vesener, forklarer Betterton. Hun fanget ikke et tidløst og statisk bilde, de kvinnene Valadon avbildet er ofte grepet i ulike handlingsøyeblikk hvor de er engasjert i relasjon med hverandre, samtidig som de blir fremstilt i ubehagelige og kanskje pinlige positurer. For å tydeliggjøre hva som skiller hennes fremstillinger fra andre, sammenligner hun Valadons tegninger med Degas pastelltegninger. Degas' bilder er preget av myke og sensuelle linjer i pastell, mens Valadons tegning *Nue entrant dans le bain* (1908) har tydelig avgrensede, grove og kantete linjer, som fornekte enhver form for erotisk uttrykk.⁸³ Valadons tegnestil bidrar til å skape mer flatevirkning fremfor volum og illusjon av virkelige kropper. Motivene fra 1890- og 1900-årene er preget av samhandling mellom kvinner og barn, slik som mor og datter, eller bestemor og barnebarn. Kvinnens opplevelse av sin egen kropp er ofte et sentralt tema i Valadons bilder, mener Betterton, og henviser til maleriet *La Poupée Délaissée* (1921, figur 4). Ved å fokusere på kvinnens relasjon til egen bevissthet og erfaring av kroppen sin i de vokseprosessene og forandringene de må gjennom, unngår Valadon enhver form for idealisering av kvinnekroppen, og kan sådan konsentrere seg om individene hun søker å formidle på lerretet. Fokus på de individuelle trekkene hos den avbildede er gjennomgående i de fleste av Valadons fremstillinger av kvinneakt i 1920- og 1930-årene, og aktmodellene viser variasjoner av ulike kroppsstørrelse- og former, alder og klassebakgrunn. De skulle ikke figurere i nok en avbildning av tidløse, uforanderlige kvinneskikkelser. "One of the peculiar features of the nude in art from 1500 to 1900 is that it offers us a woman who remains essentially unchanged through a kaleidoscopic variety of sets and costumes, landscape or harem, Venus or prostitute."⁸⁴ Valadons kvinneakter er ikke tidløse og mystiske, men fremstilt i kjente og alminnelige omgivelser, sier Betterton, og de viser nakenhet som en effekt av bestemte omstendigheter og som forskjeller i alder og situasjoner.⁸⁵ Valadons realistiske fremstillinger ikke nødvendigvis er bedre enn noen annen, sier Betterton, men de

⁸² Betterton, "How do women look?", 225.

⁸³ Betterton, "How do women look?", 228-229.

⁸⁴ Betterton, "How do women look?", 230.

⁸⁵ Betterton, "How do women look?", 230.

forstyrrer en konvensjon og samtidig åpner opp for flere valgmuligheter og forståelser innenfor sjangeren.⁸⁶ Samtidig oppnår hun å transformere de eksisterende kodene, slik at det blir mulig å finne et visuelt språk som kan uttrykke kvinnens erfaring. Betterton sier avslutningsvis at Valadons bilder skaper en bevisstgjøring rundt de vilkår og forutsetninger som ligger bak kunstnerens produksjon og folkets resepsjon av slike bilder.⁸⁷

Betterton beskriver hvordan flere kritikere reagerte på Valadons kvinneakter. I likhet med Chadwick, henviser også hun til Bernard Dorivals kritiske lesning av Valadons uidealisererte kropper, skrevet i *Twentieth Century Painters* fra 1958.

‘The models, often chosen for their ugliness, their commonplace nature – heavy breasts, sagging stomachs, wide hips, prominent buttocks, thick wrists and ankles – are depicted with a gift for individual characterization which we find in both individual and collective portraits.’

Dorival’s comments are descriptively accurate while at the same time revealing his well-bred disgust for women who do not conform to the idealized, classless stereotype of the nude.⁸⁸

I følge Betterton vitner denne type kritikk om en estetisk verdivurdering av kvinneakt som tydelig bundet til et seksuelt begjær; ”One critic even accused Valadon of misogyny, of taking her revenge on women through a refusal to idealize their bodies.”⁸⁹ De ikonografiske kodene eksisterer i bildene hennes, sier hun, men skiller seg fra de andre samtidige kunstnerne ved å rette oppmerksomheten til den avbildede personen som et individ.⁹⁰ Dette er et trekk ved Valadons fremstillinger som bryter med en bestemt diskurs innen den akademiske maleritradisjonen, som i følge Betterton kjennetegnes ved ”nudity = sexual availability = male pleasure.”⁹¹ Valadons kvinnefremstillinger viser en unektelig aksept for mannlige kunstneres malestil og oppfatning av motivet, sier Betterton, men selv om kvinneakt tradisjonelt sett signaliserer menns seksuelle begjær for kvinnekroppen, så vil denne tradisjonen tilhøre andre typer av erfaring enn Valadons egen. Av den grunn var det naturlig at hennes bilder fortonet seg annerledes, siden de representerte en bearbeiding av hennes egen opplevelse av blant annet intimitet, kropp og utvikling. Betterton diskuterer dette i forbindelse med de kvinnelige

⁸⁶ Betterton, “How do women look?”, 232.

⁸⁷ Betterton, “How do women look?”, 233.

⁸⁸ Betterton, “How do women look?”, 232.

⁸⁹ Betterton, “How do women look?”, 232. I fotnoten henviser Betterton til kunstkritikeren Jean Vertex, gjengitt i Jeanine Warnods bok *Suzanne Valadon* (Bonfini Press), 1981.

⁹⁰ Betterton, “How do women look?”, 231.

⁹¹ Betterton, “How do women look?”, 232.

kunstnernes behov for å transformere de eksisterende kodene og det visuelle språket til noe som var i tråd med kvinnelig erfaring.⁹²

7.2 Patricia Mathews: "Returning the Gaze"

Until recently, few critics or art historians have considered the levels of complexity in the art of French artist Suzanne Valadon (1865-1938). She was well known during her lifetime, but more for her stereotypically bohemian and excessive 'artistic' life-style than for her painting.⁹³

Mathews artikkel "Returning the Gaze: Diverse Representation of the Nude in the Art of Suzanne Valadon" kom på trykk i det veletablerte kunstmagasinet *Art Bulletin* i 1991. Gjennom en kritisk drøfting av de sosiale og kunstinstitusjonelle rammeverket i Valadons samtid, søker Mathews å komme frem til en revidert forståelse av Valadons kunstnerskap.

Innledningsvis presenteres Valadon som en degradert kunstner hvis kunst er blitt undervurdert og ofte feiltolket som post-impresjonistisk; "Although the Post-Impressionist palette and Synthetist-like style apparent in a number of her works have allowed critics to place her easily within that milieu, her art engages that paradigm only tangentially."⁹⁴

Mathews hevder at få kunsthistorikere har oppfattet graden av kvalitet og dybde i Valadons kunst, annet enn å betrakte henne som en annenrangs etterfølger av postimpresjonistiske "mestere", som Gauguin og Degas.⁹⁵ Hensikten med artikkelen er å belyse og avdekke kompleksiteten og betydningen av Valadons kunst, gjennom å anvende kjønnsperspektiv som metodologisk verktøy. Estetisk vurdering er koblet til begreper og termer, sier hun, som vitner mer om den teoretiske konstruksjonen av kunstner og skaperevne enn den historiske og sosiale betydningen av kunst.⁹⁶ Mathews foretar en kritisk analyse av kunsthistorien som disiplin, og kartlegger og drøfter Valadons kunstproduksjon og resepsjon i lys av klasse, kjønn og sjangerkonvensjoner. På den måten søker Mathews å avdekke skjulte konstruksjoner som har medvirket til den type ekskludering og nedvurdering av en kvinnelig kunstner som Valadon er et eksempel på.

I følge Mathews kan Valadons sosiale posisjon og kunstneriske miljø ha hatt stor innvirkning på hennes kunstproduksjon. Det innbefatter blant annet Valadons modellkarriere,

⁹² Betterton, "How do women look?", 233.

⁹³ Patricia Mathews, "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon", *The Art Bulletin*, vol. 73. Nr. 3, September 1991, 415.

⁹⁴ Mathews, "Returning the Gaze", 415.

⁹⁵ Mathews, "Returning the Gaze", 415.

⁹⁶ Mathews, "Returning the Gaze", 415.

kilden for hvor hun hentet kunnskap og følgelig opparbeidet seg som kunstner, men også hvor hun skaffet erfaring og utviklet holdninger.

Her artistic education through participation in what was basically a male artistic milieu was equally important in the formation of her attitudes. Her position as artist and as modell and her class and gender located her outside most normative artistic categories of her time and place.⁹⁷

Mathews sammenligner Valadon med Mary Cassatt (1845-1926) og Berthe Morisot (1841-1895), som begge hadde sitt kunstneriske virke i Frankrike på omtrent samme tid. Cassatt og Morisot anvendte et helt annet billedspråk enn Valadon, forteller Mathews, og forklarer at årsaken til det ligger i klasseforskjellen. Valadon valgte hovedsakelig modeller fra arbeiderklassen til sine bilder, og gjorde ingen forsøk på å skjule deres klasseidentitet. Det er derimot sjeldent å se scener av arbeiderklassekvinner i Cassatt og Morisots bilder. De tilfellene hvor modeller fra arbeiderklassen ble brukt av Cassatt eller Morisot, røper lite om klassestatus da scenen tar plass i middelklasseomgivelser. Å male nakenhet var tabu for kvinner som Cassatt og Morisot. De tilhørte overklassen, og var pålagt å holde seg til de normene som passet for dem og deres posisjon. Valadon på sin side kunne tillate seg å male fritt etter eget ønske, uten at det ville true hennes sosiale posisjon eller status.⁹⁸

Kvinnekroppen gjennom tidene er blitt objektivisert og fremstilt som passive og forførende, forklarer Mathews, og viser til eksempler som Titians *Venus av Urbino* (1538) og Manets *Olympia*. Hun forklarer hvordan maktstrukturer viser seg i avbildninger av kvinneakt malt av menn. Det mannlige blikkets tilstedeværelse implikerer hvilke kulturelle og psykologiske holdninger som historisk sett har rammet kvinners kropp og seksualitet, sier Mathews og redegjør for blikkteori som del av en kjønnspatriarkalsk kultur. Hun trekker frem kunstkritikere og teoretikere som Laura Mulvey, T.J. Clark, Georges Batailles og Carol Duncan, og redegjør for deres syn på kvinnerepresentasjoner og det mannlige blikk. Dette danner bakteppet for den videre diskusjonen om kvinneakt.⁹⁹

Mathews redegjør for hvordan hun mener at Valadons kvinnefremstillinger skiller seg fra de konvensjonelle, og viser til utvalgte verk for å beskrive de ulike særtrekk hun finner. *Nu dit à la couverture rayée* (1922) er et eksempel hun bruker for å illustrere hvordan Valadon fremstilte kvinner som på uventet vis er uten forførende og sensuelle undertoner.¹⁰⁰ Tegningen *Portrait de la poétesse Adrienne Farge* (1909) bidrar til å anskueliggjøre Valadons

⁹⁷ Mathews, "Returning the Gaze", 415.

⁹⁸ Mathews, "Returning the Gaze", 416.

⁹⁹ Mathews, "Returning the Gaze", 416.

¹⁰⁰ Mathews, "Returning the Gaze", 419.

bruk av fyldige, kraftige kvinnekropper uten idealiserte trekk. Mathews viser også til andre verk, blant annet *Nu Couché* (1928, figur 6), *La Chambre Bleue* (1923, figur 5), *Catherine Nue Assise sur une peau de Pantère* (1923), og *Mulâtresse Nue Tenant une Pomme* (1919). Valadons bilder gir tidvis blandede signaler, noe Mathews leser som en avspeiling av kunstnerens egen posisjon i samfunnet;

This aesthetic reflects the contradictions of her own position as a relatively free 'woman of the people' within a bohemian society, yet a woman nonetheless not immune to the prevailing ideology of femininity of her time. Often within the same painting, her nudes reflect the intimacy of women among women and also take the conventional objectified pose presented for a male gaze.¹⁰¹

Mathews argumenterer for at Valadons bilder ofte er satt sammen av motstridende elementer, en slags sammenfletting av konvensjonelle og kontroversielle deler. Hun beskriver det som "inversions of the norms". Selv om bildene sjeldent innehar et seksuelt ladet blikk slik malerier av mannlige samtidskunstnere ofte viser, hender det likevel at Valadon anvender det patriarkalske hierarkiet som vi kjenner fra den tradisjonelle kvinneaktfremstillingen, sier Mathews; "They sometimes participate in, sometimes resist, and sometimes intervene within the tradition. In her various images of women, she developed her own aesthetic outside the bounds of male models of creativity."¹⁰² For å tydeliggjøre hvordan hun mener at Valadon valgte å jobbe innenfor konvensjonene samtidig som hun opponerte mot dem, presenterer hun tre, store allegoriske verk malt av Valadon i tidsrommet 1909-1912. Det er disse maleriene som artikkelen i all hovedsak behandler; *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes* (1912), *Adam et Eve* (1909), og *Joie de Vivre* (1911) (figur 1, 2 og 3). De tre maleriene er basert på tradisjonelle, allegoriske tema som Adam og Eva, spådomskunst, og Paris' dom, men innehar andre narrative elementer som forstyrrer og styrer opplevelsen av verkene i motsatt retning. Mathews introduserer de tre bildene som representative for Valadons holdning og betraktningssmåte ovenfor kvinneaktsjangeren. Felles for alle bildene, er at de reflekterer og viser kvinnens egen opplevelse fremfor å være et seksuelt objekt. Dette er generelt et viktig aspekt ved Valadons bilder, påpeker Mathews. Det som er interessant ved disse allegoriene, er at de baserer seg på tradisjonelle motiver og samtidig innehar elementer som er motstridende til den konvensjonelle betydningen.

Mathews underbygger sin lesning av verket *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes* ved å trekke frem et sitat av André Warnod, en fransk kunstkritiker og editor for kunstmagasinet

¹⁰¹ Mathews, "Returning the Gaze", 419.

¹⁰² Mathews, "Returning the Gaze", 419.

Comoedia som virket i Valadons samtid, og som kjente kunstneren personlig. Han leser den nakne kvinnefiguren som en sensuell kvinne som tilbyr seg selv, en tolkning som Mathews omtaler som konvensjonell. Hun fører så sin egen analyse av verket med påfølgende diskusjon rundt Valadons forstyrrelse av konvensjonelle kvinnerepresentasjoner knyttet til den seksuelt ladete sjangerdiskursen. (Mathews bruker også Bettertons artikkel som en viktig kilde til sin egen studie.)

Mathews forklarer indirekte at Valadons historiske og sosiale forhold er av betydning, men at kunstnerens intensjoner ikke nødvendigvis er avgjørende for lesningen av verkene.

To be sure, her inversions of the norms may be more a result of her unusual background than a conscious effort to deconstruct and subvert the male tradition of the female nude. Nonetheless, many of Valadon's works of the female nude radically alter the conventions of the genre.¹⁰³

Mathews sier altså at Valadons forutsetninger for å produsere kontroversiell kunst, var mest sannsynlig et resultat av livserfaring og bakgrunn, og at det ikke nødvendigvis var bevisst eller intendert fra kunstneren sin side å omarbeide sjangerkonvensjonen så radikalt som hun gjorde. Med innskutte bisetninger som "intentionally or not" signaliserer Mathews et ønske om at leseren tar forbehold om at dette, og at det er av mindre betydning. Hennes analyser og argumenter baserer seg på en kontekstuell lesning knyttet til relevante historiske og sosiale forhold, og tar dermed ikke hensyn til Valadons personlige intensjoner i like stor grad.

Kort oppsummert sier Mathews at Valadons uvanlige fremstilling av kvinneakt er et resultat av hennes bakgrunn som seksuelt frigjort arbeiderklassekvinne, modell, og ufaglært kunstner. Resultatet er en radikal omarbeiding av kvinneakt som sjangerkonvensjon. Valadon sto både innenfor og utenfor konvensjonene, konkluderer hun med, og argumenterer videre for at det er akkurat her Valadons potensial som revolusjonær kunstner ligger. Mathews understreker sin tese om at kunsten må forstås på grunnlag av sin historiske og sosiale kontekst.

7.3 Valadon i symbolismens landskap

Åtte år etter "Returning the Gaze" lanserer Mathews boken *Passionate Discontent; Creativity, Gender and French Symbolist Art* (1999), et verk som foretar en grundig undersøkelse og analyse av den franske symbolismens teori og praksis med fokus på kjønn, klasse og kunstnerisk kreativitet. Som en del av bokens nærstudier, tildeles Valadons kunstnerskap og resepsjon et eget kapittel. Mathews introduserer og drøfter epoken, og hun ledsager oss

¹⁰³ Mathews, "Returning the Gaze", 419.

gjennom en omfattende diskusjon rundt de sosiale og økonomiske rammene som rådet i tiden da Valadon levde.

I følge Mathews er det en ambivalens mellom mannlig og kvinnelig seksualitet, manifestert i konflikten knyttet til ideen om kvinne/seksualitet og mann/spiritualitet. Dette gir et interressant perspektiv med hensyn til de ulike kvinnerepresentasjonene, av både mannlige og kvinnelige kunstnere, som blir diskutert i boken. Med et kritisk blikk på ovennevnte forestilling om seksualitet og spiritualitet koblet til kjønn, søker Mathews å tegne opp hvordan symbolismens oppfatninger synliggjøres i de ulike kvinnerepresentasjonene. Kvinnelige kunstners posisjon og praksis er følgelig en vesentlig del av Mathews studie, da de viser interessante relasjoner og innsigelser til symbolismens prinsipper. Blant dem fremheves Valadon og skulptøren Camille Claudels kunst og resepsjonshistorie.¹⁰⁴

Passionate Discontent skildrer hvordan epokens kjønnskonstruksjon gjør seg synlig i kunsten, og Mathews redegjør for mulige årsaker til at kunstnerisk skaperevne strukturerte seg utelukkende som et mannlig privilegium. Symbolismen i Frankrike gjorde seg gjeldende rundt 1885-1895, som en slags opposisjon til hva de betraktet og regnet som korrupte og materialistiske verdier manifestert i det sosiale og økonomiske rammeverket i Paris på slutten av 1800-tallet. Symbolismen var på mange måter en idealistisk anti-bevegelse, forklarer Mathews, drevet av et ønske om revolusjon og sosial reformasjon med det formål å føre menneskene til høyere innsikt og bevissthet. Retningen fremstår som mystisk, okkult og åndelig.¹⁰⁵

Det teoretiske underlaget var hovedsakelig formet ut ifra Freuds prinsipper om det kollektivt ubevisste, av neoplatonske ideer og Plotinus' lære, i tillegg til å være påvirket av Balzac, Baudelaire og Flaubert. Mathews utmerker den symbolistiske kunstteoretikeren G.-Albert Aurier og hans traktater som mest innflytelsesrik for symbolismen. Auriers begrep om "den sanne kunstner" som en opphøyd, kreativ kraft og formidler av absolutt væren og universell sannhet, fikk særlig betydning for denne kunstretningens idégrunnlag. I følge symbolistene var det nødvendig å bryte ned det borgerlige verdisystemet, som de mente var en av årsakene til at menneskenes "naturlige" evne til å gripe den universelle og absolutte sannhet nå var ødelagt. Av den grunn sørget symbolistene for å utradere sosiale og kulturelle koder i kunstverkene, forklarer Mathews, i et forsøk på å lede individet til dypere selvinnsikt og høyere bevissthet med visjonære og spirituelle skildringer. Man mente at det universelle

¹⁰⁴ Mathews, *Passionate Discontent*, 86.

¹⁰⁵ Mathews, *Passionate Discontent*, 5.

språket manifesterte seg i det estetiske formspråket, som kjennetegnes ved klare og sterke farger, og avgrensede eller abstrakte former og linjer. Kunst hadde evnen til å skape en ”bro” mellom den fysiske og den spirituelle verden. Et kunstverk kunne således representere en forening eller en syntese av den universelle sannhet og kunstnersubjektets respons til den.¹⁰⁶ I følge Aurier, kunne man oppnå den kraftigste emosjonelle og transendente tilstand gjennom ekstase, og på den måten være i stand til å gripe og formidle sann kunnskap. Ettersom ekstase var nært beslektet med sinnssykdom, fikk den sinnssyke kunstneren tildelt en ny og genierklært posisjon som ”the Expresser of absolute beings.”¹⁰⁷ De ”primitive” og ”enfoldige” var også bærere av innsikt i det absolutte, men symbolistene hedret først og fremst den kreative og sinnssyke kunstneren, som uforbeholdent blottet sin indre opplevelser og verdensbevissthet.¹⁰⁸ Kvinnelige kunstnere som entret dette feltet fikk anerkjent sine intuitive evner, men ble forvist av symbolistene på grunn av deres destruktive, feminine brister. Der kvinner ble beskrevet som hysteriske, ble menn hedret for sin galskap og kreativitet, summerer Mathews. Vincent van Gogh er et slikt tilfelle. Andre symbolister Mathews trekker frem i *Passionate Discontent* er Paul Gauguin, Odilon Redon, og Gustave Moreau.

7.4 Kvinnerepresentasjon og klasse

I Mathews behandling av symbolismens klasse- og kjønnsdiskurs, plasseres Valadons kunstverk innenfor symbolismens estetiske uttrykk. Mathews forklarer at resepsjonshistorien ikke hadde lyktes i å plassere Valadon i kategorien ”kvinnekunstnere” (*femme-artistes*) på grunn av kunstnerens utradisjonelle motivvalg, en sjanger som i all hovedsak var forbeholdt menn.¹⁰⁹ Symbolismen som stilretning ble betraktet som maskulin og viril. I følge Mathews var Valadon stor tilhenger av Gauguin, en av de fremste symbolistene. Til tross for at Valadons bilder viser innflytelse fra Degas, Gauguin, Renoir, Courbet, og Cézanne, utviklet Valadon en helt personlig stil. Hennes tilhørighet til arbeiderklassen var en faktor som skilte henne fra andre kvinnelige kolleger, slik som Berthe Morisot og Marie Bashkirtiff, som begge var av borgerklassen. I følge Mathews var Valadons ”outsider”-status en avgjørende faktor, spesielt med hensyn til resepsjonshistorien og hennes kunstneriske frihet og praksis.¹¹⁰ Valadons klasseposisjon virket på mange måter forulepende for hennes karriere, sier hun,

¹⁰⁶ Mathews, *Passionate Discontent*, 7.

¹⁰⁷ Mathews, *Passionate Discontent*, 7.

¹⁰⁸ Mathews, *Passionate Discontent*, 6.

¹⁰⁹ Mathews, *Passionate Discontent*, 195.

¹¹⁰ Mathews, *Passionate Discontent*, 178.

men det var samtidig en viktig forutsetning for de mulighetene hun hadde, bare ved å slippe de begrensningene som overklassekvinner var pålagt. Hun hadde sånn sett både muligheten og evnen til å skape kontroversielle bilder av den nakne kvinnekroppen, sier Mathews.¹¹¹ Selv om sjangeren var tradisjonell, skapte Valadon en helt egen stil blandet med et avantgardistisk formspråk: "Valadon diluted and fragmented the Symbolist Aesthetic just as did Claudel, according to her own needs. Valadon's path was based in a materiality and realism that addressed a particularly concrete experience of the world."¹¹² Mathews forklarer her hvordan Valadon klarte å utarbeide et selvstendig uttrykk og særpreg gjennom å adoptere og sortere ut ulike trekk fra andre stiler og kunstpraksiser. Et av de viktigste kjennetegnene ved Valadons kvinner, er de uidealiserte og fyldige kroppene. Mathews poengterer at dette er et viktig aspekt ved bildene, for fremfor å følge symbolismens motstand til de sosiale og kapitalistiske forholdene, valgte Valadon på sin side å fremheve klassesdebatten i sine bilder:¹¹³

The often large, unidealized bodies of her nude figures, their heavy features, relaxed postures, and the ease they display toward their nudity were all signs within the political economy of class that would mark them as working-class women for a late-nineteenth-century French audience.¹¹⁴

Kvinnefigurene manglet de forventede feminine trekk og slanke kropper som kjennetegnet akademiske kvinnefremstillinger. De fremsto heller ikke som sensuelle objekter for det mannlige blikk, slik avantgardistiske kvinnerepresentasjoner ofte gjorde. De fyldige kroppene var i seg selv nok til å kunne postulere dem som arbeiderklassekvinner, selv om Valadons skikkelser ikke samstemte med de sosiale kodene for arbeiderklassen. Konvensjonelt sett ble de gjerne fremstilt som naive og primitive kvinner nært knyttet til naturen ("Woman as nature"), eller de fungerte som tegn på seksualitet, en del av de grunnleggende instinktene man mente karakteriserte disse laverestående kvinnene.¹¹⁵ Klasse forholdt seg aldri nøytralt i denne perioden, understreker Mathews, da seksualitet ofte ble brukt som et konseptuelt verktøy for å kunne fastsette klassetilhørighet.¹¹⁶ Valadons kvinner forholdt seg verken til de konvensjonelle og borgerlige fremstillingene eller til de primitivistiske, vulgære og sensuelle skapningene. Hun gjorde ingen forsøk på å skjule klassetilhørighet i bildene sine, påpeker Mathews, snarere tvert i mot: "Valadon's women are not images of difference, even though

¹¹¹ Mathews, *Passionate Discontent*, 178.

¹¹² Mathews, *Passionate Discontent*, 179.

¹¹³ Mathews, *Passionate Discontent*, 179.

¹¹⁴ Mathews, *Passionate Discontent*, 179.

¹¹⁵ Mathews, *Passionate Discontent*, 181.

¹¹⁶ Mathews, *Passionate Discontent*, 186.

they were often read as such, but of self-containment, self-absorption, and concrete bodily awareness.”¹¹⁷

Mathews diskuterer Valadons resepsjonshistorie, og nevner en rekke kunsthistorikere og biografer som hun mener at utviser en bestemt type forakt for Valadons klasse og livsførsel. Hun underbygger dette ved å henvise til utvalgte omtaler av Valadons kunstverk: “Jean Vertex, too, interpreted the lack of idealization in Valadon's nudes as ugliness and lack of charm and accused Valadon of hating women.”¹¹⁸ Den forakten som fremtonet seg hos skribentene, tolker Mathews som tegn på begjær for det undertrykte og det ekskluderte hos mennesker med behov for å demonstrere sin egen klasseidentitet.¹¹⁹ Det kommer frem ved at de avviser det som er annerledes i negative termer, som å karakterisere Valadon som ”primitiv”, ”hyperseksuell”, ”vill” og ”usofistikert”, sier Mathews.

Klasse forblir en viktig faktor i Mathews undersøkelser, også i analysen av Valadons resepsjonshistorie. Til tross for at Valadons klasse gav henne større frihet, måtte Valadon finne seg i å bli redusert til en stereotyp i litteraturen. Hennes livshistorie ble ofte overdramatisert og fikk mye oppmerksomhet, noe som gikk på bekostning av de mer nyanserte aspektene ved kunstnerens person. Forestillingen om Valadon som en seksuell bohem av dårlig moral kan nesten med sikkerhet antas å være en myte, hevder Mathews. Valadons klasseposisjon var nok til å kunne plassere henne innenfor en ramme som lot seg beskrive i seksuelt ladete og nedverdiggende termer. Hun ble på mange måter anerkjent som kunstner både i sin samtid og senere, men slik Mathews vurderer resepsjonshistorien, unngikk de fleste kritikerne konsekvent å diskutere de trekkene ved kunstverkene som berørte de mer provokative diskursene av kjønn, klasse og seksualitet. Vanligvis ville nakenhet i seg selv ha plassert dem i en seksuell kontekst, men dette forble et tema som kritikere i mer eller mindre grad valgte å unngå, forklarer Mathews. Det kan bunne i at Valadons kvinnefigurer ikke lot seg plassere i noen av de kjente diskursene.¹²⁰ Mathews foreslår årsaker til hvorfor kritikere unngikk å diskutere seksualitet hos Valadons kvinnerepresentasjoner:

To objectify her women not only would compromise the role of ‘artist’ as virile producer of provocative nudes, but also would be an inappropriate attribution of sexual charge for the majority of Valadon's nudes. The classed bodies of her nudes allowed no idealized interpretation either. Moreover, it was one thing to praise the seductive power of women

¹¹⁷ Mathews, *Passionate Discontent*, 187.

¹¹⁸ Mathews, *Passionate Discontent*, 189.

¹¹⁹ Mathews, *Passionate Discontent*, 189.

¹²⁰ Mathews, *Passionate Discontent*, 192.

painted by men; it was another if the artist herself was a woman and supposedly a promiscuous one.¹²¹

De tilfellene hvor seksualitet ble nevnt av kritikerne, har en tendens til å hedre Valadon for sine ”maskuline” ferdigheter, forteller Mathews. Valadon ble altså rost for sine kunstverk, og spesielt for sitt kraftfulle uttrykk, men det forklares nesten alltid ved å tilegne henne ufeminine egenskaper, og samtidig fremheve hennes verks energiske virilitet.¹²² Mathews belyser flere faktorer som har vist seg vanskelig for kritikere, slik som kombinasjonen av de tilsynelatende motstridende rollene Valadon hadde. Forestillingen om at mødre og modeller ikke samsvarte med kunstnerrollen, var en av dem. Kunstmodeller ble gjerne forstått som ensbetydende med seksuelt tilgjengelig, nærmere bestemt prostituerte kvinner. Kunstnerrollen derimot, var både innehaver av den kreative kraften og det kroppslige begjær. Dette hevder Mathews var hovedgrunnen til at man valgte å forstå Valadon som en sterk, maskulin og viril kunstner, for på den måten ville ikke Valadon kunne true disse forestillingene.¹²³

Mathews protesterer altså mot det hun tolker som en nedlatende holdning til Valadon og hennes virke. Hun påpeker imidlertid at dette bør betraktes som et symptom på at kritikerne simpelthen var dårlig rustet til og hanskes med forholdet mellom verk og klasse, foruten å lese dem som primitivistiske i sin avantgardistiske uttrykksform. Det er påfallende, sier Mathews, hvordan Valadons aktmaleri ble respektert både av datidens og senere kritikere, men de evnet bare å forholde seg til verkenes *maskuline* egenskaper, som maleriene ble konsekvent hyllet for. Dette var en naturlig følge av forestillingen om at menn var de eneste som kunne skape seksuelt ladete bilder. Mathews angriper derfor denne praksisen og hevder at Valadons kvinneskikkelser slett ikke fremstår som forførende eller attraktive i tråd med tradisjonelle motiver utført av mannlige kunstnere.¹²⁴ Hun påpeker hvor utslagsgivende det kan være å tvinge forhåndsskapt kategorier på en spesiell kunstnerisk praksis. Det signaliserer en problematikk knyttet til de tradisjonelle kunsthistoriepraksisene, fordi verket ikke er i samsvar med de forhåndslagte strukturene. Konvensjonell periodisering og kategorisering er generelt verken tilbørlige eller beregnet for kvinnelige kunstnere, presiserer Mathews, siden de rådende strukturene ble skapt og intendert for og av den hvite middelklasse mannen.¹²⁵

¹²¹ Mathews, *Passionate Discontent*, 191-192.

¹²² Mathews, *Passionate Discontent*, 195.

¹²³ Mathews, *Passionate Discontent*, 196.

¹²⁴ Mathews, *Passionate Discontent*, 193.

¹²⁵ Mathews, *Passionate Discontent*, 198.

7.5 Gill Perry: "Women painting Women"

"Women Painting Women" inngår i Perrys bok *Women Artists and the Parisian Avant-garde* fra 1995. Kapittelet tar for seg ulike kvinnerepresentasjoner sett i forbindelse med ideen om en "feminin stil" og en "feminin form". Perry trekker frem et knippe franske, kvinnelige kunstnere som hadde sitt virke mellom 1910 og 1920, deriblant Marie Laurencin, Emilie Charmy og Suzanne Valadon. Hensikten er å vise hvordan de fremstilte kvinnekroppen i forhold til sine mannlige kolleger. Det er her nødvendig å påpeke at Perrys forskning tar for seg en senere epoke enn Betterton og Mathews gjør, og bør tas i betraktning under drøftingen.

Perry innleder med å forklare hvordan uttrykk som "feminin" malestil knyttet til "feminine" bilder ble anvendt av kunstkritikere i de første tiårene av 1900-tallet; "That is to say, a gendered mode of painting was thought to be required to produce a particular image of 'woman.'"¹²⁶ Marie Laurencin var en av kvinnene som ble tildelt rollen som "feminin kunstner". Laurencin presenterte et uproblematisk bilde av det "feminine" i sine fremstillinger av barnlige og uskyldige kvinneskikkelser (*femme-enfant*), forteller Perry. I løpet av de første tiårene av 1900-tallet valgte stadig flere kvinnelige kunstnere å jobbe med kvinneakt som motiv. Vilåårene for kunstnerisk virke for kvinner forandret seg i takt med større tilgang til kunstutdanning og utstillingsmuligheter, noe som åpnet for at kvinner fikk mindre begrensninger også med hensyn til valg av motiv og sjanger. Tilveksten av antall kvinner som valgte å jobbe med kvinneakt som sjanger, var i seg selv en indikasjon på at de i økende grad deltok mer i offentlige og profesjonelle kunstmiljø, sier Perry.¹²⁷ Kvinneakt som motiv gjennomgikk komplekse forandringer ved begynnelsen av 1900-tallet. Fra sin opphøyde historiske posisjon innen akademisk kunst, ble det med tiden omdannet og bearbeidet til å bli et bilde som utviste motstand til borgelige moraler og verdier, samtidig som det annonserte seksuell frihet. Kvinneakt var et utbredt og karakteristisk motiv for 1900-tallets avantgardebevegelse, forklarer Perry, et motiv som signaliserte det moderne kvinneidealet. I økende grad ble det gjenstand for debatter om seksualitet, pornografi, feminitet, estetiske koder, og så videre.¹²⁸ Mange mannlige kunstnere fikk anerkjent sine bilder av kvinnekroppen i denne perioden, hvis motiv reiser flere spørsmål knyttet til blikk og betrakter. Innenfor blikkteori har disse bildene blitt ansett som uttrykk for mannlig begjær og

¹²⁶ Gill Perry, "Women painting women" i G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-garde* (Manchester: Manchester University Press, 1995), 107.

¹²⁷ Perry, "Women painting women", 118.

¹²⁸ Perry, "Women painting women", 119.

fantasi, forteller Perry, og er dermed blitt et verdifullt verktøy i feministiske analyser. Kvinner avbildninger av den nakne kvinnekroppen har derfor reist komplekse spørsmål om ”kvinnens blikk”, og blir i den sammenheng gjerne diskutert i lys av kvinnens opplevelse av sin egen kropp, fremfor å være et objekt for en annens begjær. Å anvende blikkteori har på mange måter bidratt til en revidert forståelse for hvilke rolle og betydning kvinneakt har hatt i kunsthistorien, sier Perry og tilføyer:

I would caution against a too rigid and unreflective application of this model. The meanings of painting are heavily mediated by both historical context and the techniques and concerns of the medium itself, which may interfere with or contribute to the literal or symbolic readings suggested by the iconography or the pose.¹²⁹

I tillegg til denne innvendingen, påpeker Perry at kvinneakt malt av kvinner tilbyr interessante betraktninger i forhold til at disse kvinnene utviklet et eget språk i fremstillingen av kvinnekroppen. Et språk som relaterte seg til deres psykologiske, kulturelle og sosiale opplevelse av sin egen kropp.

However, given the traditions and artistic vocabularies available to women working at the beginning of the century, and the notions of femininity dominant in French culture at the time, the production of alternative images of the female body to those of contemporary male painters (...) was neither an easy nor an obvious artistic strategy to follow. Hence the contradictions and shifting forms of representation evident within the imagery of the female nude produced by women artists such as Valadon, Charmy and Marval.¹³⁰

Perry presenterer Valadon mer inngående i denne sammenhengen. Hun forteller at Valadons kvinneavbildninger har vært gjenstand for feministiske studier som argumenterer for at bildene viser en radikal omarbeiding av sjangerkonvensjonen. I den forbindelse trekker Perry frem Bettertons argumenter om at Valadons verk markerer en motstand til konvensjonelle representasjoner av kvinnekroppen gjennom å avvise det mannlige blikk. Hun gir en kortfattet beskrivelse av Valadons kvinneskikkelser som korpulente og uidealiserte, ofte underlig aseksuelle, noe som kan tolkes som en motstand til de seksuelt tilgjengelige kroppene vi ofte ser fremstilt av mannlige kunstnere. Hun nevner også kraftige konturer, grove penselstrøk, og sterke farger når hun beskriver Valadons malestil. Perry trekker frem *La Chambre Bleue* (figur 5) for å illustrere hvordan Valadons kvinnefigurer utviser sterk tilstedeværelse, en tilstedeværelse som opptar betrakterens oppmerksomhet samtidig som de ser ut til å avvise det mannlige, erotiserte blikk. Valadon innlemmet flere ikonografiske temaer og positurer i sine bilder, sier Perry, og viser til *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes* (figur 3) som

¹²⁹ Perry, ”Women painting women”, 122.

¹³⁰ Perry, ”Women painting women”, 122.

eksempel på hvordan kunstneren tok i bruk og bearbeidet tradisjonelle allegoriske tema, i dette tilfelle Odaliskfremstillinger.¹³¹ I den sammenheng nevner hun Mathews studie av de allegoriske verkene Valadon malte i ”Returning the Gaze”. Valadon innlemmet motstridende elementer i en tilsynelatende analogisk narrativ uten å bryte med de visuelle båndene til ”virkeligheten”, gjengir Perry. Ved å sitere Mathews tolkning av en konkret billeddetalj fra ovennevnte verk, forsøker hun å vise hvordan Mathews tyder ruterdronningen i lys av tradisjonelle, symbolske tolkningsprinsipper. Man kan ikke annet enn å foreslå en slik tradisjonell tolkning, kommenterer Perry, siden det ikke foreligger noe annet bevis på kunstnerens egentlige intensjoner. Det er ikke mulig å føre noen entydig tolkningsanalyse av verket, sier Perry, da kompleksiteten og mengden av muligheter ikke åpner for annet enn forslag til lesning.¹³²

Perry omtaler, i likhet med Mathews, Warnod og hans måte å omtale kvinnerepresentasjoner skapt av kvinnelige kunstnere. I Perrys tilfelle er det riktig nok i sammenheng med Emilie Charmy at Warnod blir diskutert, men det ser ut til at hans ordlag er et typisk fenomen også i kritikken av Valadons bilder. Perry er opptatt av hvilke ord og begrep Warnod benytter seg av når han beskriver Charmys bilder av kvinneakt, og viser til eksempler som ”a primitive sensuality”, ”an ’animal’ instinct”, ”damned women”, og ”brutal”.

For Warnod, Charmy’s images of the female body expressed an instinctive, uninhibited sexuality associated with less civilised societies, they are implicitly identified with the cultural ‘other’, which is alien and ‘damned’ according to civilized Western codes. Warnod’s readings of Charmy’s paintings of the nude thus echo a set of associations well-established in late nineteenth-century painting and literature, associations which were embodied in various forms in the mythical figures of Eve, Salome, or in the idea of women as essentially degenerate and as ‘primitive’.¹³³

Perry diskuterer dette i lys av datidens konvensjonelle oppfatning av det ”feminine” i forbindelse med kvinneakt fremstilt av kvinnelige kunstnere, noe som er likevel i tråd med Mathews gjennomgang av samme tema i *Passionate Discontent*. Begge diskuterer hvordan man benyttet seg av seksuelt ladete termer og begrepsforestillinger knyttet til det maskuline og det feminine. I likhet med Mathews, resonnerer Perry med at mannlige kunstkritikere utviste forutinntatte holdninger i kritikken av disse bildene; ”While the language of Warnod’s

¹³¹ Perry, ”Women painting women”, 123.

¹³² Perry, ”Women painting women”, 123-126.

¹³³ Perry, ”Women painting women”, 135.

criticism if infused with sexual metaphors, the creative attributes involved are modified by his knowledge that these are women painted by a woman.”¹³⁴

Perry bringer så inn spørsmål knyttet til Valadons evne til å produsere kontroversielle bilder av den nakne kvinnekroppen. Hun gir en kort sammenfatning av hvordan Betterton og Mathews har begrunnet dette med Valadons klasseposisjon, læringskondisjon og kunstneriske erfaring, som alle anses å være årsaker til hvorfor hun valgte å bryte med de rådende kvinnefremstillingene. Mathews argumenterer for at Valadons tilgang til, og interesse for, sjangerkonvensjonen fant sted gjennom den kunnskap og erfaring hun ervervet seg i modellyrket, oppsummerer Perry. At Valadon var en av svært få kvinnelige kunstnere som valgte å male innenfor denne sjangeren, er Perry imidlertid uenig i. Hennes egne studier indikerer nemlig at den nakne kvinnekroppen var et utbredt og viktig motiv for kvinnelige kunstnere så vel som for de mannlige. Problemet for feministiske kunsthistorikere, forklarer Perry, er at de har hatt begrenset tilgang til de nødvendige materialene, og legger til at det fortsatt gjenstår en del forskning på dette feltet. Ut i fra hva som er tilgjengelig av materiale så langt, fortsetter hun, så er det tydelig at de ulike kvinnelige kunstnerne benyttet seg av konvensjonelle trekk og teknikker fra andre kvinnerepresentasjoner, men de viser alle et stort spenn av estetiske og sosiale interesser og er på ingen måte i samsvar med hverandre.¹³⁵

¹³⁴ Perry, “Women painting women”, 136.

¹³⁵ Perry, “Women painting women”, 127.

8 Valadons kunst i lys av feministisk orienterte teorier

Frembruddet av feministisk kunsthistorieforskning førte til et omfattende arbeid med å kartlegge og synliggjøre kvinnelige kunstnere som med tiden var blitt forsømt og utelatt fra kunsthistorien. I forbindelse med dette arbeidet, ble Valadon og hennes verk trukket frem og studert. Feministiske kunsthistorikere gjorde grundige undersøkelser av kunstinstitusjonens utvikling og konstitusjon med den hensikt å avdekke eventuelle årsaker til utelatelsen av kvinnelige kunstnere. De fremmet sin oppfatning av kunsten som tydelig underlagt en patriarkalsk orden, og lot dette være bakteppe for hva man mente var en systematisk ekskludering av kvinner i den kunsthistoriske kanon. Av den grunn, besto arbeidet med å avdekke kvinnelige kunstnere også av resepsjonshistoriske analyser, for på den måten å belyse sider som kunne bidra til at kvinnene fikk tildelt sin rettmessige posisjon som anerkjente kunstnere. Valadon ble i den forbindelse en interessant kunstner, hvis verk må ha vist seg å berøre flere kjønnsrelaterte sider som var både bemerkelsesverdige og nyttige for forskningsfeltet.

8.1 Økt forståelse av Valadons kunst?

I løpet av de siste tiårene er Valadon blitt innlemmet i kunsthistoriebøker i mer eller mindre økende grad. I de fleste tilfeller blir Valadon og hennes fremstillinger av kvinneakt presentert i lys av feministisk kunsthistorieforskning. Det er naturlig med hensyn til at det nettopp er i forbindelse med feministisk kunstteori at Valadon har gjort seg gjeldende, og det kan antas å være årsaken til at hun i det hele tatt er inkludert i kunsthistorisk litteratur av nyere tid.

Bettersons artikkel "How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon" (1987) markerer gjenopplivningen av Valadons resepsjonshistorie. Hennes feministiske tilnærming bidrar til å sette i gang en avgjørende prosess i lesningen av kunstverkene. Betterson plasserer motivene i en kontekstuell ramme, hvor hun diskuterer hvilke forutsetninger som kunne ligge bak bildenes tilvirkning. Ved å stille spørsmål og anvende problemstillinger innenfor kjønnsperspektiv, sørger Betterson for at Valadons kunst blir lest og tolket som meningsfylte verk. Mathews artikkel, "Returning the Gaze: Diverse Representation of the Nude in the Art of Suzanne Valadon" (1991), blir lansert syv år etter Bettersons studie og fremstår som noe mer omfattende og kompleks hva angår argumentasjon og forskningsmateriale. Hun anerkjenner og bygger videre på Bettersons arbeid ved å føre teoriene inn i et bredere omfang av motiver. Mens Betterson er mest opptatt av motiver som

viser kvinner som beskjeftiger seg med hverdagslige eller sosiale aktiviteter, påpeker Mathews at Valadon produserte et større omfang motiver av kvinneakt i ulike iscenesettelser. Mathews går dypere inn i utvalgte kunstverk enn hva Betterton gjør, og fører kontekstuelle lesninger av dem for å kunne derivere ut meningsbærende elementer, slik at hun gjennom grundige analyser kan komme frem til en mer adekvat forståelse av verkene. Betterton valgte å forske på Valadon for å synliggjøre henne som kunstner og for å belyse spørsmål som angår blikkteori, mens Mathews på sin side søker å motbevise den tidligere resepsjonens tolkning av Valadons verk og samtidig tilby en revidert forståelse.

Perrys artikkel "Women painting women" (1995) blir nokså knapp i sin behandling av Valadon i forhold til de to forestående, siden hun ikke har hovedfokus på Valadon. I "Women painting women" blir Valadon presentert som et ledd i en større diskusjon knyttet til et overordnet tema om kvinneakt av kvinnelige kunstnere. Perry gjengir Bettertons og Mathews' argumenter, og drøfter så deres påstander i lys av sin egen forskning. Hennes undersøkelser indikerer at det ikke var tilfelle at Valadon var spesielt unik i sitt valg av motivsjanger, og der til følger spørsmålet om Valadon virkelig var så kontroversiell som man først har antatt. Perry stiller seg altså tvilende til Bettertons og Mathews argumenter hva angår Valadons forutsetninger for å fremstille ukonvensjonelle bilder av kvinneakt. Det er ikke dermed sagt at Perry avskriver det unike ved Valadons kunst, men at Perry finner det mer givende å se nærmere på polemikken mellom det feminine og det maskuline i kunstverk av kvinnelige kunstnere, og i resepsjonen av dem. Dette er for øvrig tema som også Betterton og Mathews behandler.

En annen vesentlig faktor er at Perrys forskningsområde omfatter 1910- og 1920-årene, noe som er senere enn Betterton og Mathews' studier. I "Returning the Gaze" sammenlignes Valadon med Cassatt og Morisot, hadde sitt virke under siste halvdel av 1800-tallet. Både Cassatt og Morisot blir betegnet som impresjonistiske kunstnere. Deres malerstil og klasse utgjør et noe annet sammenligningsmateriale enn Perrys. Hun stiller Valadon i rekke med Marie Laurencin og Emilie Charmy, som begge var yngre enn Valadon. Tatt i betraktning at Valadons suksess fikk rotfeste først i 1920-årene, regner jeg Perrys undersøkelse som noe mer tidsriktig i forhold til når Valadon malte mange av de kvinneaktene som blir behandlet av de aktuelle forfatterne.

8.2 Forstyrrer de andre alternativ for forståelse?

I sine studier av Valadons kvinneakt, skaper forfatterne et teoretisk underlag drevet frem av interessante spørsmål og diskusjoner, uten å nødvendigvis ekskludere andre tolkningmuligheter. I forbindelse med omtalen av den tidlige resepsjonen, får man inntrykk av at de inntar en noe tendensiøs holdning. Det blir fokusert på kjønnsrelaterte ord og uttrykk som er hentet fra tekster skrevet av mannlige kunsthistorikere i en annen tidsperiode, hvorav disse betegnes som symptomer på rådende holdninger av både individuell og kulturell art. Tidvis får man inntrykk av at det maskuline perspektivet er ensbetydende med tradisjonell og konvensjonell, og at mannlige betraktere som opplever Valadons kvinneavbildninger som sensuelle, ikke bør regnes som gyldige og seriøse anskuelser. Warnod, som var en venn av Valadon, tillot seg å lese Valadons kvinneakt som sensuell og inviterende. Han gir uttrykk for at dette er positivt, mens Mathews på sin side kritiserer Warnod for hans ”primitive” forestillinger, og fremmer sin egen tolkning av motivet som en billedlig utsigelse som er ment å forstyrre de seksuelt ladete motivene av kvinnekroppen. Om Valadons intensjon var at verket skulle leses i samsvar med Warnod eller Mathews, vites ikke, men dersom kunstnerens hensikt ikke skal tas i betraktning, medfører det en åpen lesning avhengig av mottakeren og eventuelt historiske og sosiale kontekster.

Den feministiske lesningen av Valadons kunst fremstår samlet sett som reflekterte og omfattende. De feministiske forskerne bygger opp saklige og gode argumenter. Det vil ikke være forsvarlig å anklage dem for å ha satt sperre for andre tolkningsmuligheter, men det kan ikke fornektes at en viss konsekvens av den feministiske lesningen gjør seg gjeldende i Valadons resepsjonshistorie og formodentlig for den fremtidige lesningen av hennes verk.

En mulig konsekvens av den feministiske lesningen er utelatelsen av øvrige motiv og verk av Valadon som ikke fremstiller den nakne kvinnekroppen, slik som portretter, landskap, stilleben og blomstermotiv. Det kan saktens la seg forklare med at det simpelthen ikke forelå noe som var tilstrekkelig spesielt, eller enestående nok, til at de har fortjent en større plass eller blitt tildelt mer oppmerksomhet. Det kan også være en forklaring at de mer eller mindre var alminnelige og gjengse motivvalg. Jeg vil anta at de fleste kunstnere har et langt større omfang og bredde av motiv og bilder enn de er kjent for, og det er nok av helt naturlige årsaker.

Valadon malte et betydelig antall portretter av relativt god kvalitet, blant annet *Erik Satie* (1893), *Madame Nora Kars* (1922), *Madam Lévy* (1922) og *Portrait de Lucie Valore*

(1937) (figur 7 og 8). Valadon malte også bilder av påkledde kvinner i ulike positurer, slik vi ser i *Femme á la contrabasse* (1914-1915), *La femme aux bas blancs* (1924), og *La repos* (1925). Det kan være nærliggende å tro at den feministiske forskningen velger å behandle aktstudier som en distinkt gruppe av motiv, med en egen relevans i forhold til bestemte retninger innenfor det feministiske forskningsfeltet. At landskapsmaleri og stilleben har mindre betydning for feministiske kunsthistorikere, er ikke vanskelig å forstå. Det kan likevel være til ettertanke med hensyn til den interessen feministisk kunsthistorisk skrivning har viet til inkludering og likestilling i kunsthistorien.

De ovennevnte portrettene og kvinneavbildningene er et bevisst utvalgt av øvrige verk. De er på ingen måte uinteressante bilder av Valadon, for de besitter kanskje likeså bemerkelsesverdige elementer som aktstudiene. Det er mulig de ikke engasjerer feministiske kunsthistorikere i like stor grad, men de blir ubestridelig stilt i skyggen av malte kvinnekropper. Det kan således virke som om kvinnelige kunsthistorikere er vel så opptatt av kvinnekroppen som sine mannlige kolleger. De innehar bare en annen type erfaring og følgelig en annen måte å oppfatte disse bildene på, som ikke nødvendigvis er i tråd med et mannlig perspektiv. Naturlig nok.

8.3 Ekte feminist eller tillagt feministisk meningsbærende element?

Tidlig i Bettertons artikkel stilles spørsmålet; kan en kvinne som ikke er feminist produsere feministiske verk? Som en del av undersøkelsen, kommer Betterton frem til at kunstnerens yrke som modell må ha vært en avgjørende faktor for hennes valg av motiv. Som kunstner og modell er hun både subjekt og objekt i sine kvinnefremstillinger, en kombinasjon som forstyrrer konvensjonen, men som ikke behøver å ha et bevisst feministisk formål. Det kan simpelthen være et produkt av den bevisstheten Valadon utviklet gjennom sin erfaring som kvinne, sier Betterton. Mathews ser ut til å støtte seg til denne betraktningen, selv om hun unnlater å stille spørsmål ved Valadons feministiske overbevisning. Mathews understreker at kunstnerens intensjoner ikke nødvendigvis er i tråd med hva hun selv legger i det, men samtidig gir verksanalysene et inntrykk av at kunstneren var nokså bevisst i sine valg med hensyn til blikkteori. Vi kan tolke det slik at Mathews erkjenner at Valadon trolig ikke mente å utvise et feministisk budskap i bildene sine, hvilket må bety at Mathews påfører eller fremkaller en slags feministisk agenda i Valadons bilder.

Perrys uttalelse bidrar til å svekke de to foreståendes argumenter med sin innvending om at kvinneakt var et viktig tema, også for kvinnelige kunstnere. Både Betterton og Mathews

vurderer måten Valadon fremstilte akt på som et resultat av de erfaringer kunstneren ervervet seg som modell. Dette kan, på tross av Perrys innvendinger, ikke avfeies som irrelevant for hvordan Valadon valgte å avbilde kvinner. Det vil være urimelig å undergrave det unike ved kunstnerens bilder ved å stille henne i rekke med andre samtidige kvinnelige kunstnerne som virket på samme vis. Valadons kreativitet, særegne malerstil og motiv forblir egenartet, blant de kvinnelige så vel som de mannlige kunstnerne. Det besvarer imidlertid ikke spørsmålet om Valadons egentlige intensjoner var av feministisk art eller ikke.

De feministiske lesningene av Valadons bilder har lyktes i å fremstille interessante betraktninger, men det foreligger en hake ved dem. De erkjenner det faktum at Valadon avviste enhver påstand om at hun og/eller maleriene var av feministisk art. Valadon var, og ønsket å være, en uavhengig kunstner. Dette gjaldt Valadon både som kvinne og som privatperson. Hun avskydde flokkmentalitet og kategorisering, og var prinsippfast og kompromissløs når det gjaldt disse tingene. At Valadon takket nei til å delta på ”kvinneutstillinger” vitner om hvordan hun tenkte. Hun ønsket at bildene skulle bli sett uavhengig av kjønn og rammebetingelser som en slik utstilling kunne ha. På tross av karriere og pengemangel, solgte ikke Valadon sjela si for enhver pris.

Sett fra dette synspunktet, vil de feministiske tolkningene risikere å falle på steingrunn og ugyldiggjøre seg selv. Det vil imidlertid være urimelig å avvise dem av den grunn, da man i moderne og postmoderne tid har stadfestet gyldigheten av verkets autonomi og ”forfatterens død.” Det vil på den annen side være urimelig å amputere forfatteren/kunstneren fra verket, da et maleri fødes av et sinn – skapt i ens bilde – og bør derfor tas i betraktning i en eventuell søken etter verkets mening. Det er ikke dermed sagt at leser/betrakter ikke er tillatt å føre en subjektiv tolkning, det er tross alt det som skaper spillet i møte med et kunstverk. Vi kan ikke avvise den intersubjektive eller den subjektive forståelsen av et bilde, men det er ikke nødvendigvis ensbetydende med at det må gå på bekostning av verkets skaper. Nå er det riktig nok ikke slik at de feministiske forfatterne har utelatt mennesket bak verkene, de har mer eller mindre latt seg fascinere av Valadon og hennes virkemidler. Hennes liv og personlighet har vært nødvendige å anvende som forklaringsredskap i søken etter hvorfor kunstneren valgte som hun gjorde.

Hvordan kan kunstverkene hennes få status som kontroversielle og feministiske, om hun selv ikke tenkte i de banene? Det forekommer meg følgelig som feministiske overtolkninger og/eller ønsketolkninger, om dette så skulle være tilfelle. Valadon har vært nyttig for

kunstteorerikere for å fremme et feministisk budskap, og av den grunn er hun blitt stående som kvinnelig kunstner som produserte bilder med en skjult feministisk agenda.

Vi kommer ikke bort fra betydningen av kjønn i møte med Valadons verk, i det hele tatt når det gjelder verk av kvinnelige kunstnere, men det var kanskje nettopp det Valadon ønsket å unngå, å bli satt i en egen kvinnekategori. Det i seg selv ville skape føringer, og postulere henne innenfor en kategori hvor verkene blir svekket som følge av kategoriseringen. Kan hende Valadon valgte å male kvinneakt fordi det var mest naturlig for henne. Valadon ville trolig ikke ha unnlatt å velge de motivene hun gjorde på grunn av at hun var kvinne eller fordi normene ikke tillot henne det. Valadon valgte det i så fall *på tross* av at hun var kvinne, da hennes rettigheter til å velge etter eget ønske burde være på lik linje som for menn. Likevel later ikke Valadon til å gi uttrykk for å være noe hun ikke var, hun forsøkte ikke å male som en mann, men lot perspektivet komme fra sitt eget kvinnelige ståsted, noe som forklarer mangelen på det mannlige blikk og mannlig seksualitet på en enkel måte. Det behøver ikke være en større og bakenforliggende politisk agenda enn som så.

9 Den resepsjonshistoriske utviklingen

Valadons resepsjonshistorie bærer fortsatt preg av ensidige kategoriseringer og endelige definisjoner. Flere kilder henviser til Valadon som en post-impresjonistisk kunstner, mens andre finner likhetstrekk til Gauguins i bildene hennes, og dermed plasserer henne som en annenrangs etterfølger av fauvistene. Mathews på sin side argumenterer for at Valadons stil heller mer mot symbolismen, men sier samtidig at symbolismens ideologi besto av en del aspekter som ikke var i overenstemmelse med Valadon, først og fremst fordi hun var kvinne. Green tilbyr en mulig forklaring på denne problematikken ved å regne Valadon som en uavhengig kunstner. Jevnt over kan det se ut som om Valadon og hennes kunst forholder seg motstandsdyktige til all form for kategorisering. Samlet sett kan resepsjonshistorien sies å være preget av en ubeslutsomhet i forhold til plassering av Valadon i kunsthistorien. Siden inndeling av kjønn var en akseptert praksis frem til etableringen av feministisk kunsthistorie på 1970-tallet, forble Valadon en underkjent kunstner.

En slik forklaring finner vi i samtlige av de feministiske tekstene. Det er kanskje ikke vanskelig å forstå hvorfor Valadon skydde å bli plassert i grupper, siden det ville innskrenke verksforståelsen til den bestemte gruppens begrensninger. Valadon forholdt seg ikke til slike ting, hun skapte bilder basert på sine egne premisser, noe som gjorde sitt til at hun ble utelatt fra kunsthistorien. Vi kan konkludere med at det enestående og det ubestemte ved Valadons kunst medførte samlet sett så store utfordringer for resepsjonens behandling av kunstverkene, at løsningen ble minste motstands vei. Å utelate Valadon fra kunsthistorien. Det som var unikt ved Valadons virke, ble med tiden hennes dom. Frem til 1980-årene, der tiden viste seg moden for en mer åpen forståelse for kunstverkenes tilvirkning. Betterton presenterte en teori om at Valadons kunst ble ekskludert som følge av kjønnsrelaterte forestillinger, og kritiserer førstegenerasjonsfeministene for å vurdere kunst ut ifra et essensialistisk syn på kvinner og menn. Det fremgår av Bettertons forklaringsmodell på kjønn (som sosialt bestemte kategorier i konstant forandring) at hun tilhører den andre generasjonen. Hennes løsning på Valadons utelatelse tar utgangspunkt i dette aspektet ved å si at kritikere lot seg forvirre av spenningen mellom det feminine og det maskuline i Valadons verk, og således ikke klarte å fastsette noen tilhørighet til en bestemt praksis. Et slikt syn er vanskelig å avvise, fordi det tar utgangspunkt i verkenes tilvirkning basert på sine egne vilkår og forutsetninger.

Betterton, Mathews og Perry er alle enige om at Valadons kunst tilbyr uante mengder av tolkningsmuligheter, men vi kommer ikke bort fra betydningen av kjønn. I vestlig moderne

kunst forekommer forholdet mellom kunstner og modell som kjønnsbaserte og hierarkisk bestemte roller. Den mannlige kunstneren former sitt motiv ut ifra ens kreativitet og anskuelser av den nakne, kvinnelige modellen, som ofte er plassert i grasiøse og ubehagelige stillinger. Det er et sosialt og seksuelt hierarki, hevder den britiske kunsthistorikeren Griselda Pollock i "Painting, Feminism, History" (1992). I følge Pollock er kunstneren kanonisk sett mannlig og hans materiale er kvinnelig.¹³⁶ Disposisjonen av mann/kunstner: kvinne/modell signaliserer de symbolske verdiene av kjønn i moderne, vestlig kunst. Kvinnen, slik hun blir fremstilt, er skapt ut av dette regime, og dette har ført til flere konflikter for kvinnelige kunstnere, og som igjen er blitt problematisert av feministiske kunsthistorikere.

I Valadons tilfelle, blir det særlig interessant å se på forholdet mellom kunstner og modell siden det ikke stemmer overens med den ovennevnte kjønnshierarkiske relasjonen som Pollock kritiserer. Det har vist seg problematisk for kunsthistorikere å tolke Valadons bilder uten å inneha direkte kjennskap til kunstnerens intensjoner, noe som har bidratt til en todelthet i Valadons resepsjonshistorie. Den ene parten har ikke formådd å bevege seg utenfor de normative rammene for kunstproduksjon og det kjønnsrelaterte forholdet mellom kunstner og modell, og dermed vært tvungen til å tillegge Valadon maskuline egenskaper for på den måten å opprettholde ordenen. Vi kan kalle dette den *konserverende* lesningen. Den andre parten søker å drive ut en feministisk agenda i bildene hennes, hvorpå kunstnerens valg av motiv er tuftet på et politisk/feministisk grunnlag med det formål å bruke det som en ramme for å fremme en kropp- og kvinnerelatert sak. Denne delen fjerner all maskulin deltakelse i verkene, annet enn at de fungerer som en kritikk mot det, i tillegg til mannlige maleres kunstneriske innflytelse rent teknisk sett. Dette kan vi kalle den *feministiske* lesningen. I gråsonene finner vi blant annet Greens *Art in France: 1900-1940* (2000), som definerer en kunstpraksis med tilhørighet i en gruppe/-isme eller som et uavhengig virke. Green betegner Valadon som en uavhengig kunstner, hvilket kaster et nytt lys på hennes kunstnerpraksis. Om vi ser Valadon som en uavhengig kunstner, blir det kanskje enda viktigere å lese verkene som hennes individuelle ytringer sett fra et uavhengig ståsted. Valadon var imidlertid en moderne kunstner som var bekjent med flere av byens avantgardekunstnere, og hun tok del i kunstmiljøet og de mange kunstdiskusjonene som utspant seg i det sosiale rom. Valadons kunst viser en sammensetning av modernistiske elementer og motiv som utviser innhold av en type som man tidligere ikke var vant til at kvinnelige kunstnere praktiserte på denne tiden.

¹³⁶ Griselda Pollock, "Painting, Feminism, History", i *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, red. M. Barrett og A. Philips, (Cambridge: Polity Press, 1992), 139.

Mange av nøkkelordene og de typiske faktorene som kjennetegner avantgardekunsten og modernistiske kunstuttrykk gjør seg til kjenne også i Valadons malerier. Et tema som Valadon unnlot å begi seg ut på, var samtidens søken etter å avbilde realistiske scener fra det urbane, det kulturelle, det offentlige og skjulte, fra bordeller og byens erotiske natteliv. Dette var områder som var forbeholdt mannlige kunstnere, hvor vi kan nevne Toulouse-Lautrec og Degas som representanter. Valadon beskjeftiget seg imidlertid med det som lå henne nærmest, og som var i tråd med sine erfaringer og sin opplæring; kvinnekroppen.

Illustrasjoner

Figur 1. *Adam et Eve*, 1909.

Figur 2. *Joie de Vivres*, 1911.

Figur 3. *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes*, 1912.

Figur 4. *La Poupée Délaissée*, 1921.

Figur 5. *La Chambre Bleue*, 1923.

Figur 6. *Nu Couché*, 1928.

Figur 7. *Portrait de Lilly Watson*, 1923.

Figur 8. *Portrait de Lucie Valore (Madame Maurice Utrillo)*, 1937.

Kilder illustrasjoner

Figur 1. Suzanne Valadon, *Adam et Eve*, 1909. Olje på lerret.

URL=<http://academic.udayton.edu/michaelbarnes/Rel198-03/Readings/Adam&Eve.jpg>

Figur 2. Suzanne Valadon, *Joie de Vivre*, 1911. KUB Kunsthistorisk billedbase, UiO.

Figur 3. Suzanne Valadon, *L'avenir dévoilé, ou La tireuse de cartes*, 1912.

URL=<http://femmeefemmeefemme.wordpress.com/2007/05/02/valadon-suzanne-dit-valadon-marie-clementine-1865-1938/>

Figur 4. Suzanne Valadon, *La Poupée Délaissée*, 1922.

URL=<http://www.nmwa.org/collection/detail.asp?WorkID=2226>

Figur 5. Suzanne Valadon, *La Chambre Bleue*, 1923. KUB Kunsthistorisk billedbase, UiO.

Figur 6. Suzanne Valadon, *Nu couché*, 1928.

URL=<http://www.flickr.com/photos/23655879@N00/2435134093>

Figur 7. Suzanne Valadon, *Portrait de Lilly Watson*, 1923. KUB Kunsthistorisk billedbase, UiO.

Figur 8. Suzanne Valadon, *Portrait de Lucie Valore (Madame Maurice Utrillo)*, 1937.

URL=<http://www.mutualart.com/Artist/Suzanne-Valadon/F8492AE26D2AC05A/Artworks?Params=3131392C43757272656E74546162416C6961732C417274776F726B732C317C3936382C43757272656E74506167652C372C31>

Litteraturliste

- Betterton, Rosemary. "How do Women Look? The female nude in the work of Suzanne Valadon." I *Looking on. Images of femininity and the visual arts and media*, redigert av Rosemary Betterton. London: Pandora Press, 1987.
- Caws, Mary Ann. *Glorious Eccentrics; Modernist Women Painting and Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. 3. utg. London: Thames & Hudson Ltd., 2003.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*, Bollingen Series XXXV-2, New Jersey: Princeton University Press, 1956.
- Diamand-Rosinsky, Thérèse. "Suzanne Valadon's many identities: Marie-Clémentine, 'Biqui', or 'Terrible Maria'?" I *Suzanne Valadon*, utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, av utstillingskommisjonær Daniel Marchesseau. Oversatt til engelsk av Jacques Bosser. Paris, 1996.
- Green, Christopher. *Art in France: 1900 – 1940*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- Lucie-Smith, Edward. *Sexuality in Western Art*. London: Thames & Hudson Ltd., 2003 (første utgivelse 1972).
- Mahon, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Marchesseau, Daniel. "Suzanne Valadon, A Furor for Painting." I *Suzanne Valadon*, utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, av utstillingskommisjonær Daniel Marchesseau. Oversatt til engelsk av Jacques Bosser. Paris, 1996.

Mathews, Patricia. "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon." *The Art Bulletin*, nr. 3: vol. 73, September 1991, 415 – 430.

Mathews, Patricia. *Passionate Discontent; Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

Nochlin, Linda. "Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?" i *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. Av Linda Nochlin. Oslo: Pax Forlag, utg. 2002. Opprinnelig trykt i *Art News*, vol. 69, 1971.

Perry, Gill. "Women painting women." I *Women Artists and the Parisian Avant-garde*, Gill Perry. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Pickvance, Ronald. "'Terrible Maria': Degas and Suzanne Valadon." I *Suzanne Valadon*, utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, av utstillingskommisjonær Daniel Marchesseau. Oversatt til engelsk av Jacques Bosser. Paris, 1996.

Pollock, Griselda. "Painting, Feminism, History." I *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Redigert av M. Barrett og A. Philips. 138 – 176. Cambridge: Polity Press, 1992.

Rose, June. "A male brutality?" i *Suzanne Valadon*, utstillingskatalog for Foundation Pierre Gianadda, av utstillingskommisjonær Daniel Marchesseau. Oversatt til engelsk av Jacques Bosser. Paris, 1996.

Storm, John. *The Valadon Drama: The Life of Suzanne Valadon*. New York: E.P. Dutton & Co., 1959.

Utter, André. "Maurice Utrillo and Suzanne Valadon." I *Journal of the Royal Society of Arts*. 1125 – 1127. 7. oktober 1938.

Werner, Alfred. "The Harsh Beauty of Suzanne Valadon's Work." i *American Artist*. New York, desember, 1978, 58 – 65, 88 – 89.

Wichstrøm, Anne. "Etterord" i *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* av Linda Nochlin. Oslo: Pax Forlag, 2002.